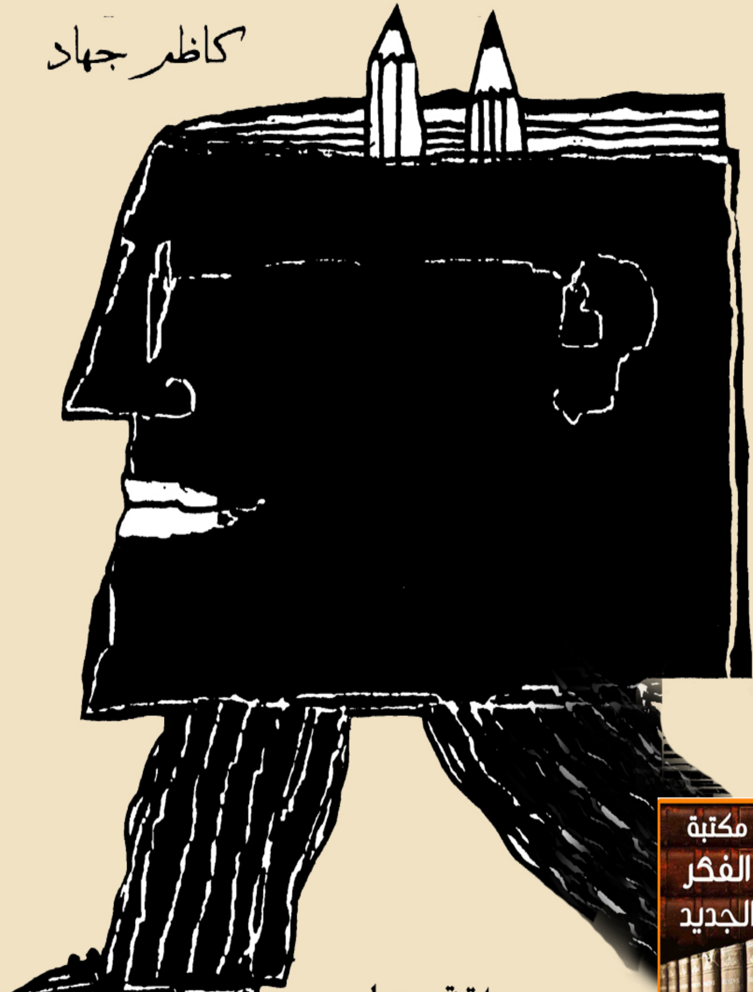
أدونيس منتحلاً

دراسة في الاستحواذ الأدبيّ وارتجاليّة الترجمة

يسبقها: ماهو التناصّ؟

كاظم جهاد



مكتبة مدبولي

أدونيس منتحلاً

كاظم جهاد

أدونيس منتحلاً

دراسة في الاستحواذ الأدبيّ وارتجاليّة الترجمة

يسبقها: ماهو التناصّ؟

طبعة جديدة منقّحة ومزيدة

مكتبة مدبولي

مقدّمة الطبعة الثانية

هذه طبعة جديدة، منقّحة ومزيدة، لـ«أدونيس منتحلاً»، الصادر في منشورات «أفريقيا الشرق» في الدار البيضاء في ١٩٩١.

حرصتُ في هذه الطبعة على الإفادة ممّا قيل أو كُتبَ في الطبعة السابقة سلباً أو إيجاباً. لطّفتُ، أولاً، لهجة الكتاب، وهذه هي الأمنيُة التي عبرّ عنها أدباء ونقّاد عرب عديدون ممّن أكنّ لهم الاحترام وأُقرّ لرأيهم بالموضوعيّة. هكذا، يتحوّل الكتاب في هذه الطبعة من مقال سجاليّ إلى بحث نقديّ. الآن، يجد القارىء أمامه وثائق وتساؤلات. ولن يفعل اعتدال اللهجة في رأيي سوى أن يُشدّد السؤال المطروح على شعر أدونيس وكتابته: لقد ذهب الهجوم، وبقيت الشواهد، فما سيفعل بها المدافعون ضدّ تهمة الانتحال الموجّهة للشاعر توثيقياً؟

أجمع في هذا الكتاب، كما في طبعته الأولى، وثائق وشواهد اغتنت هنا بشواهد أخرى، يتلوها بحث في الترجمة الشعريّة لأدونيس، وتساؤلات حول شعره، بمايجعل من هذا العمل المتواضع كتباً في كتاب. ولايعدم القارىء، كما أبين عنه في موضعه، أن يجد الوحدة في هذا كلّه.

أزلتُ هنا كلّ ماكان في الطبعة السابقة ينتمي إلى مجال المسموع (الانتحال من قطع غير منشورة لسركون بولص وسواه)، وأبقيت على المنشور المؤكّد الوجود وحده. أغلب الشواهد اكتشفها شعراء وباحثون من العراق وتونس وسوريا ولبنان والمغرب. وإذ أجمعها وأوظّب فيما بينها، فأنا، وكما يلاحظ القارىء بنفسه، لاأعفي نفسي من مجهود التحليل والمساءلة والتعقيب النقديّ المسهب أحياناً. أضفت إلى هذه الطبعة، مثلاً، فصلين يمتدّان على مايقرب من مائة صفحة أعرض فيهما بالتفصيل أحكام السرقة لدى العرب، وممارسات «التناصّ» ومعاييره في الأدب الغربيّ. علّ هذا

يوضّح للبعض مالايحتاج في الواقع أيّ توضيح، ومايدخل بالأحرى في عداد الفطرة السليمة: انّ التناص شيء والإغارة شيء أخر؛ أنّ الاستعارة شيء والسطو شيء أخر؛ أنّ السرقة الخلاّقة والمحوِّلة شيء والانتحال السلبيّ والمتفافل شيء أخر أيضاً.

كذلك، وهذا بحدّ ذاته كبير الأهميّة، فان تجتمع هنا شواهد قدّمها مثقفون أتون من أقطار عربيّة عديدة، فهذا ممّا من شأنه أن يهب الكتاب طبيعة جماعيّة ويزيده موضوعيّةً على موضوعيّة: ليس هذا النقد هجوماً من فردٍ على شاعر معروف، بل هي أصوات الثقافة العربيّة «تُحاكِم» بالوثيقة المُبرمة والشاهد المدعَّم أعمال أحد العاملين فيها.

إلى هذا، وكما في الطبعة السابقة، يجد القارىء تساؤلات لي مطوّلة حول شعر أدونيس، ودراسة لي مطوّلة في مآزق ترجمته لآثار الشاعر بونفوا.

وسيلاحظ القارىء أنّني ارجأت هنا النظر في مسيرة الشاعر في أبعادها السوسيولوجيّة والسياسيّة. إنّ أكثر من صوتٍ صديق (ولن أتوقّف قطّ عند الأصوات المغرضة التي تقدّمت بتناولات مشوّهة للكتاب، تصمت فيها أمام الوثائق والتساؤلات النقديّة وتركّز على لهجة هذه الفقرة أو تلك)، قد استكثرَ هذا الجمع في الطبعة السابقة بين نقد نصوص الشاعر ونقد سيرته الشخصيّة. لاشكّ إنّ من غير الممكن الفصل بين مايكتبه شاعر وسلوكه. السلوك ثقافة، موقف في العالَم، و«نصّ» حيّ يتنقّل ويُلقي بأثره السلبيّ أو الايجابيّ على الآخرين. وعندما يكبر حجم التناقضات بين التصريح والفعل، فلكَ أن تستغربَ، بل وحتّى أن تحتجّ. ومادمتُ قد حذفتُ هنا الفصل المتعلّق بالتناقضات السياسيّة–الثقافيّة لأدونيس، فليسمح لي القارىء بالاشارة إلى بعض منها في هذه المقدّمة القصيرة.

مزعجٌ مثلاً هذا التضارب الذي يلاحظه المتتبّع بين روايات عديدة يطرحها أدونيس لعناصر من سيرته، لايعرف المرء الصحيح فيها من الغلط. يزعم مثلاً في أكثر من مناسبة أنّه غادر «الحزب القوميّ السوريّ الاجتماعيّ» لتعارض طبيعة الحزب مع مبادئه الشعريّة، ويعود بين الفينة والفينة (حواره مع المجلّة «وقائع» مثلاً، في عددها الأول الصادر في باريس

في ١٩٩٠) للتأكيد على أنّ الزعامة في الحزب «جاءتني على غفلة. وكان سبب ذلك حضوري... نشاطي... حيويّتي... ذكائي... كلّ هذا فرض الزعامة»، وعلى كون الحزب «علّمنا أنّ البلاد التي نعيش فيها، والتي اسمها سورية، هي نسيج واحد منذ القدم وحتّى الآن... كما علّمنا الحزب انتماءنا لهذا الكلّ.» أو عندما يروي في الحوار المذكور نفسه أنّه قطع، صبياً، البساتين للَّحاق بموكب الرئيس السوريّ شكري القوّتلي الذي كان في زيارة للريف، حتّى التقاه، رغم إهمال الموظّفين له، ومدَحه بقصيدة: «فأنتَ لنا سيفٌ ونحنُ لكَ الغِمدُ»، فنال من الرئيس حقّ التعلّم في المدرسة العموميّة. ثمّ يستعيد في عناصر سيرته التي أرفقها بالترجمة الفرنسيّة لمقتطفات من «المسرح والمرايا» إلى الفرنسيّة (منشورات لاديفرانس، باريس، ١٩٩١، تحت عنوان:Chronique des branches)، يستعيد اللقاء ماحياً منه جميع جوانب بحثه عن الرئيس ومدحه إيّاه: «يقرأ قصيدة من تأليفه أمام رئيس الجمهورية الذي كان في جولة في أرياف الشمال. ومن شدّة إعجابه، يسأله الرئيس أيّة مكافأة يودّ، فيطالب الصبيّ بالتعلّم في المدرسة».

مزعجٌ، كذلك، هذا الادّعاء (حواره مع صحيفة «لوموند» الفرنسيّة، ٣٠ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٨٤) ومناسبات أخرى كثيرة بعدائه لكلّ مؤسّسة وكون «الحكومات لاتنظر لي بعين الرضى»، مع أنّه زار ويزور جميع الأقطار العربيّة، من المحيط حتّى الخليج، يقرأ فيها شعره ويُحاضر، بل وحتّى يُنظّم ملتقيات. مزعجٌ أيضاً التوكيد في الصحافة الغربيّة على كونه «جزءاً لايتجزأ من الثقافة الكونيّة»، و«أن تكون حديثاً هو أن تقبل بمحاورة الآخرين» (حوار «لوموند» نفسه) والحطّ المستمرّ في الصحافة العربيّة من قدرالثقافة الغربيّة، فلاكاتب في الغرب يُعادل عنده ماجاء به أبو نوّاس وأبو تمّام والمتصوّفة! أو تقريبه إسمياً للأدباء العرب داخل الثقافة العربيّة التي هي مجالهم الأليف لايستطيع فيه لهم نكراناً (قائمة طويلة من المستشارين في تحرير «مواقف» لايستشيرهم في الواقع في شيء!)، وتجاهله للجميع في الصحافة واللقاءات الغربيّة لايتحدّث إلاّ عن نفسه، ولايذكر الآخرين إلاّ بالتعميم وليتجاوزهم في الشطر الآخر من العبارة نفسها: «من المبالغ القول أنّني الوحيد. لعلّي الأكثر جذريّة» (حوار «لوموند»).

هذا كلّه ومايرتبط به من سياسة قائمة على التكريس الذاتيّ وتشغيل الآخرين في المؤسّسة الذاتيّة، والتحامل على كلّ من يخرج منها أو عليها، واتّهامه، ضمن فهمٍ غشيمٍ للأوديبيّة، بالقيام بثورة الإبن على الأب (ينبغي هنا الضحك)، هذا كلّه لهو ممّا يُغيض ويُزعج. وإذْ نضرب في هذه الطبعة صفحاً عن تحليله (وقد صار معروفاً لدى الجميع)، فلأنّنا نؤمن مع الفيلسوف جاك دريدا بأنْ «لاشيء خارج النصّ». يتلقّى النصّ انعكاسات حياة الشاعر ومواقفه وأخلاقيّته، ويعكسها بدوره، منتصباً كمرآةٍ كبيرة كاشفة. في نصّ أدونيس نرى إلى تناقضاته السلوكيّة كلّها وهي «تتبلّر» على هيئة نرجسيّة برّانيّة لاتدرك «الأنا» الشعريّة الحقّ كجرحٍ أو حجرة لأصوات العالَم على النحو الذي ندين لرامبو وللمتصوّفة في جميع الديانات بالكشف عنه بقوّة. تتحوّل النرجسيّة لدى أدونيس كما سنرى إلى حضور للإسم الشخصيّ (إسم الشهرة) لاغٍ للحضور الخفيّ الفعّال، وإلى لعب سطوح. من هنا أحلتُ في هذه الطبعة مُساءلة شعر أدونيس إلى نهاية الكتاب حيثما كانت تتصدّره في الطبعة السابقة: هنا يلاحظ القارىء أنّ كلا السلوك الانتحاليّ في الكتابة والارتجاليّة في الترجمة يصبّان في نهاية المطاف في أزمة شعريّة لاتنجح تزويقات اللغة وبلاغتها في التخفّي عليها إلاّ مرحليّاً، وفقط في أعين مَن لايهمّه من الشعر إلاّ هذا اللعب الذي ينجحون فيه بالانبهار والتهيّج بأيسر التكاليف.

والحقّ، فمايشهده الواقع الشعريّ والثقافيّ العربيّ منذ فترة هو انحسار الأدونيسيّة على كافة الأصعدة، كتابةً وسلوكاً. مع التشقّق المريع للواقع العربيّ، وظهور الأصوات الجديدة (التي يمكن أن نلاحظ بلا عسفٍ غياب كلّ أثر لأدونيس فيها أو عليها)، نشهد انتهاء حقبة «المشائخيّة» الأدبيّة أو أدب المؤسّسة الذاتيّة الذي أشاعه أدونيس وأفاد منه أكثر من سواه، والذي يدفع اليوم ثمنه في شعره نفسه. تنتهي المشائخيّة، لتنهض ثقافة المبدعين الأفراد، ويعود الشعر كما كان عليه أبداً، ثمرة توحّدٍ مريرٍ ورفضٍ لكلّ مرجعيّة لاتكون مرْجعيّة الشعر نفسه والشعر وحده. لايهمّ أمام هذه النهاية للأدونيسيّة كتيّب يصدر في هذه اللغة أوتلك (ضمن مواضعاتٍ وشروطٍ نعفي القارىء عناء التوقّف عند حيثيّاتها)، أو جائزة دوليّة تأتي أو

لاتاتي، ويتحوّل انتظارها إلى«عُصاب» معيش بمرارة (أهذا من الشعر في شيء؟ أوَمن أجل هذا يشقى الشعراء؟). لايهمّ هذا كلّه، لأنّ حركة الشعر تتبع قوانين أعمق تعمل على المدى الأبعد ولايوقفها أيٌّ من التكريسات الظرفيّة، محليّةً كانت أم دوليّة.

يهمّني، في ختام هذه الكلمة، أن أتوجّه بجزيل الشكر لجميع مَن ساهموا في رفد هذا الكتاب بالشواهد أو ناقشوا أطروحاته، سواء من أعلن في الكتاب عنهم، أو مَن آثروا عدم ذكر اسمائهم.

كاظم جهاد
باريس، مطلع ١٩٩٣

القسم الأوّل

ماهو التناصّ؟

«وأكثر أفات كتّابِ زمـاننا وشعرائهم انّهم لايهتدونَ لتعليلِ الكلام وتشقيقه، ويتّبعون الهوى فيضلّهم عن منهج الحقّ وطريقه، فإذا سمعُوا فصلاً من كتابٍ أو بيتَ شعرٍ ممّن لايكاد يُجيلُ في الأدب قدحاً، ولايعرف هجاءً ولامدحاً، فهو يحكمُ على قائله بالسبق والتفخيم، والإجلال والتعظيم، وليس يدري ماروواه سليمُ اللفظ أو مختلّه، صحيح المعنى أو منحلّه (...) وهل سبقه إلى ذلك أحدٌ قبلهُ أو هو مُبتدِع؟ وأوردَ نظيرَهُ سواه أو هو مُخترِع؟ استبدَعوا كلامه، واتّبعوا أحكامَه، واعتمدوا على الاعتقاد دون الانتقاد، وقبلوه بالتقليد لابالاختيار، وقابلوه بالامتثال دون الاعتبار والاختبار، ثمّ إنْ بيّنتَ لهم عَوارَ ماروَوه وزلّله، وخطأ ماحكوه وخطله، التزموا نظرة خطئه واقفين مواقفَ الإعتذار، ومائلينَ عن طريقة الإنصاف إلى الانتصار، وليست هذه من خصلة الأدباء الذين هذّبتهم الآداب فصاروا قدوةً وأعلاماً، ودرّبتهم العلوم فأصبحوا بين الناس قضاةً وحكّاماً، وإنّما يذهبُ في مدح الكتّاب والشعراء مذهبَ التقليد مَنْ يكون في علومه خفيفَ البضاعة، قليلَ الصناعة، صِفرَ وطابِ الأدب، ضيّقَ مجال الفضلِ، قصيرَ باعِ الفهم، جديبَ رِباعِ العقل...»

الشيخ ابو سعد محمّد بن احمد العميدي، ذكره الشيخ يوسف البديعي صاحب «الصُبح المُنبي».

الفصل الأوّل

احكام السرقة لدى العرب

عرف العرب «التناصّ» وأسهبوا في تحليله، وإن لم يستخدموا بالطبع مفردة «التناصّ» الحديثة والمستورَدة. عرفوه ودرسوه عبر ظواهر التعامل مع نصوص الآخرين، وطرحوا مفردات-مفاهيم غنيّة ووافرة تذهب من «التضمين» في محاسنه ومساوئه إلى «السرقة» ومنازلها العديدة فـ «الإغارة» فـ«السطو» فـ «تلفيق المعنى» فـ«السلخ»، إلخ...

يورد الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، في دراسة سنعود إليها لدى الكلام عن انتحالات أدونيس، أنّ الشكل الأكثر شيوعاً للتناصّ (أو مايؤثر هو دعوته بـ«التناصص» على زنة «تفاعل») لدى العرب كان يتمثّل في «التضمين»، وهو اقتباس جزئيّ أو كامل لعبارة يوظّفها الشاعر لغرضه لكنّ الاقتباس بين الشعراء لم يكن بالمستحبّ، لأنّه كان يعني الإقرار من قبل الشاعر بتفوّق الشاعر الآخر. لذا كان الاقتباس يذهب أكثر في اتّجاه آيات القرآن والأحاديث النبويّة. إلاّ أنّ العرب أكثروا في الكلام في وجوه «السرقة» و«الأخذ» و«الإغارة»، الجائز منها وغير الجائز، المستحبّ وغيره، وكذلك، وهذه جانبٌ هامّ، الإجراءات التي يجب أن يعمل بها الشاعر حتّى تصبح سرقته حلالاً وأمراً حسناً.

بالرجوع إلى متون التراث، كـ«الوساطة بين المتنبّي وخصومه» للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجانيّ، و«الصبح المُنبي عن حيثيّة المتنبيّ» للشيخ يوسف البديعي، والرسالتين «الحاتميّة» و«الموضحة» لأبي علي محمّد بن الحسن الحاتميّ، يمكن أن نكوّن فكرة مفصلّة عن هذه الوجوه. وسنرى آنذاك أنّ العرب أبداً لم يعرفوا ولم يبيحوا نوعاً من النقل الكامل غير

المصرّح به والذي لاتعديل فيه لكلام الآخر ولاتحويل، كهذا الذي يمارسه الأستاذ أدونيس. وحتّى حالة المتنبّي، التي كثرَ الكلام عنها والتمثيل عليها، لاتبدو، كما سنرى، أمام مايمارسه أدونيس إلاّ عمليّة بريئة يتلاقى فيها الرجل مع معاني الآخرين (أو قد يأخذها عنهم أحياناً، ولاننسَ أنّ العرب كانت تعدّ المعاني مبذولةً كالحجارة) ويمنحها كلّ مرّة، نعم، كلّ مرّة، صياغة خاصّة به إن لم تكن تفوق صياغة سابقيه دائماً فهي لاتلتقي معهم حرفيّاً ولو مرّة واحدة. وهذا هو ماكانت العرب تدعوه بالسرقة المستحبّة، بالمعنى الحديث لـ«الاختطاف» الخلاّق والتناصّ التحويليّ، الذي تضيف فيه إلى الآخر أو تغيّر وجهته ومقصده وإيقاعه تماماً. سرقة كانوا يفرّقون بينها وبين الانتحال الذي ينبغي ألاّ ننسى أيضاً أنّه يستمدّ أصله الاشتقاقيّ من «النحل»، فهو السطو على قفير الآخرين وأخذ ماجمّعوه فيها من عسل ببالغ الاجتهاد والجهد.

أحكام «الوساطة»:

يؤكّد صاحب «الوساطة» (نرجع هنا إلى طبعة المكتبة العصريّة، بيروت، غير مؤرّخة) على ضرورة التمييز بين درجات السرقة والأخذ ومنازلهما، ويقرّ باديء بدء بأنّ ثمّة منهما ماهو جائز وغير جائز. يدعو (ص ١٨٣) إلى الدقّة في النظر والتمعّن في المعاينة، فـ«هذا بابٌ لاينهض به إلاّ الناقد البصير...» يرى أنّه لايدخل في مجال السرقة الأخذُ بماهو «أمورٌ متقرّرة في النفوس، متصوّرة للعقول، يشترك فيها الناطق والأبكم، والفصيح والأعجم، والشاعر والمُفحَم». أي مايُدعى بلغة اليوم بالكليشيّات والصيغ المسكوكة والمواطيء المشتركة، فهذه «السرقةُ عنها منتفية». يضرب عليها أمثلة منها تشبيه الحسَن بالشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجر والحمار، إلخ... وهو يعدّ ضمنها ماكان الأصل فيه قد انفرد به شاعر دون غيره وسبق إليه فصارت الناس تتبعه فيه، كـ«سؤال المنزل عن أهله، والتفجّع لمن استبدلَ بعدَ ساكنه، ولوم النفس على بكاء الدار، واستعطاف العقل واستبطاء الصبر»، إلخ...، فهذه كلّها ابتدرَ إليها شاعر معيّن ثم نسجَ لاحقوه على منواله. هذا كلّه من قبيل المشترك الشائع،

ويُصنّف إلى صنفين: «مشترك عامّ الشركة؛ لاينفرد أحد منهم بسهم لايُساهَم عليه، ولايختصّ بقسم لايُنازَع فيه، فإنّ حسن الشمس والقمر، ومضاء السيف وبلادة الحمار، وجَود الغيث، وحيرة المخبول، ونحو ذلك مقرّر في البداية، وهو مركّب في النفس تركيب الخلقة». والصنف الآخر هو ممّا «سبق المتقدّم إليه ففازَ به، ثم تدوولَ بعده فكثر واستُعمل، فصار كالأول في الجلاء والاستشهاد، والاستضافة على السن الشعراء، فحمى نفسه عن السرق، وأزال عن صاحبه مذمّة الأخذ، كما يُشاهد ذلك في تمثيل الطلل بالكتاب والبُرْد، والفتاة بالغزال في جِيدها وعينيها، والمَهاة في حُسنها وصفائها...» (ص ١٨٥). هذا ومثيله يدخل في باب السائر المتداول والشائع المتناوَل، حتّى أنّ الناقد يؤكّد: «ولو سمعتَ قائلاً يقول إنّ فلاناً الشاعر أخذ عن فلان قوله: لامرحباً بالشيب وحبّذا الشباب (...) لحكمتَ بجهله، ولم تشكَّ في غفلته.» (ص ١٨٦). إلاّ إنّ ماسبق كلّه يعرف أيضاً اختصاصاً أو نوعاً من الحصريّة الثقافيّة، فـ «يسبق إليه قومٌ دون قوم؛ لعادةٍ أو عهدٍ، أو مشاهدةٍ أو مراس؛ كتشبيه العرب الفتاة بتريكة النعامة [بيضتها]، ولعلّ في الأمم مَن لم يرَها؛ وحمرة الخدود بالورد والتفّاح، وكثير من الأعراب لم يعرفها؛ وكأوصاف الفلاة، وفي الناس مَن لم يُصحر؛ وسير الإبل، وكثيرٌ منهم لم يركب» (الصفحة نفسها).

على أنّ الشعراء يأتون إلى هذا الشائع نفسه يجدّدون فيه، يغوصون ويبتدعون. إنّ الكبار من الشعراء لَيأنفون حتّى من ترديد الشائع كما هو، ولشدّ ماتعاف أنفسهم المثل السائر والصيغة المكرّسة. هكذا في أمر تشبيه الطلل بالكتاب مثلاً، الذي كان شائعاً لدى العرب، يأتيه شاعر كامرىء القيس فتعاف نفسه الحذوَ حذوَ مَن سبقَ، وهوذا يجدّد ويقول:

«لِمَن طللٌ أبصرتُهُ فشَجاني كخطِّ زبورٍ في عسيبِ يماني»

خرجَ بخطّ الزبور (الكتاب) إلى العسيب (السعف) الآتي من اليمن (بلد الشاعر). وهوذا شاعر آخر، لبيد، يطرق المعنى نفسه، فيخرج بدوره على السائد، يضيف إليه إضافة نوعيّة، ويقول:

«وجَلا السيولُ عن الطلولِ كأنّها زُبُرٌ تُجدُّ متونَها أقلامُها»

يُشبّه هنا جرف السيل للطلل وجلاءَها عنها بحركة الأقلام على

صحائف الكتب، وهذا كلّه فعل ديناميّ وحركة. وهوذا ثالث، حاتم، كان قالَ في المعنى نفسه ماخرج به إلى صنيع نمنمةٍ وتوشية:

«اتعرفُ أطلالاً ونؤياً مهدّما كخطّكَ في رقٍّ كتاباً مُنمنَما»

ويعقّب الناقد بالقول: «وامثال ذلك ممّا لايُحصى كثرة، ولايخفى شهرة، وبين بيت لبيد وبينها ماتراه من الفضل، وله عليها ماتشاهد من الزيادة والشفّ» (ص ١٨٧). ويقرّر ابعدَ: «ومتى جاءت السرقة هذا المجيء لم تعدّ من المعايب، ولم تُحْصَ في جملة المثالب، وكان صاحبها بالتفضيل أحقّ، وبالمدح والتزكية أولى» (ص١٨٨).

عدا هذا، يعدّ الناقد سرقةً كلّ ماهو تكرار محض للآخر، حتّى إذا «لم يكن نقل البيت والمصراع تاماً». وهو يضرب هنا مثلاً: فقد سمع الفرزدق جميلاً ينشد:

«ترى الناسَ ماسرنا يسيرون خلفَنا

وإنْ نحنُ أومأنا إلى الناس وقّفوا».

فقال: «أنا أحقّ بهذا البيت، فأخذه غصباً». هذا ممّا يعدّه الناقد من السرقة، مهما كان من طرافة الحادثة وتعلّل الفرزدق. ومثله قول النابغة:

«لو أنّها عرضَتْ لأشمطَ راهبٍ عَبَدَ الألهَ صرورةٍ متعبِّدِ»

وكان ربيعة بن مقروم قال قبله:

«لو انّها عرضت لأشمطَ راهبٍ عبدَ الإلهَ صرورةٍ متبتّلِ»

فالشاعر لم يفعل هنا سوى أن لامَ البيت مع قافيته، وهذا شيء قليل. يورد الناقد امثلة كثيرة من هذا النمط، ويعدّها كلّها من باب السرقة. وهي لاتتعدّى دائماً بيتاً واحداً أو مصراعاً منه، فماسيقول لو وجدَ نفسه أمام مقاطع وفقراتٍ كاملة مأخوذة بأسرها كما سنلاحظ؟

لايفوت الناقد أن ينبّه بالطبع إلى ضرورة الحذر من تشابه اللفظ الذي يتبطّنه فرق في المؤدّى. فرق تقف عليه في الكلمات «متى أقبلتَ على صريح معانيها» (ص ٢٠٣). كما في قول ابي هفّان:

«أنا السيفُ يُخشى حدُّهُ قبلَ هزّهِ فكيفَ وقد هُزَّ الحُسامُ المُهنّدُ»

وقول البحتري:

«ويخشى شذاهُ وهو غيرُ مُسلّطِ

وقد يُتوفّى السيفُ والسيفُ في الغِمدِ»

وقول المتنبّي بعدَهما:

«تُهابُ سيوفُ الهندِ وهيَ حدائدُ

فكيفَ إذا كانتْ نزاريّةً عُربـــا

ويُرهَبُ نابُ الليثِ والليثُ وحدَهُ

فكيفَ إذا كانَ الليوثُ لهُ صُحبا

ويُخشى عُبابُ البحرِ وهوَ مكانهُ

فكيفَ بمَنْ يغشى البلادَ إذا عبّا»

يقارن كلّ من أبي هفّاف والبحتري بين السيف مغمَداً وبينه مصلَتاً، ويقارن المتنبّي بين السيف الهنديّ والسيف العربيّ ثمّ يتوسّع إلى المقارنة بين رهبة السيف وحيداً ورهبته وهو مُشرَعٌ في يد الفارس حامله. تشابهت الأواليّة لدى الثلاثة، وتفارقت المعالجة.

يَبين من أمثلة الجرجانيّ صاحب «الوساطة» في محاسبة السرقة والتفنّن في تتبعّها ماينبغي أن يمنح معاصرينا درساً في القسوة الضروريّة مع شعرائهم. كان العرب يبرعون في الوقوف على انماط التشابه (وهي بحدّ ذاتها عيبٌ عندهم) حتّى في ماينتسب إلى اغراض مختلفة، كأن يكون بعضها من المديح أو النسيب والبعض الآخر من الهجاء. هاهو يورد قول كثيّر متشبّباً:

«أريدُ لأنسى ذكرَها فكأنّما تَمثّلُ لي ليلى بكلّ سبيلِ»

ويجده منبثّاً في قول أبي نؤاس مادحاً:

«ملكٌ تصوّرَ في القلوبِ مثالُهُ فكأنّهُ لم يخلُ منهُ مكانُ»

لكنّ السرقة تكون لطيفة وممدوحة عندما تجيء «على وجه القلب، وقُصِدَ به النقض» (ص ٢٠٦)، كقول المتنبّي:

«وأحبّهُ وأحبُّ فيه ملامةً إنّ الملامةَ فيه من أعدائــهِ»

وهو نقضٌ لقول أبي الشيص:

«أجدُ الملامةَ في هواكَ لذيذةً حباً لذكركَ فليَلمْني اللوّمُ».

بعد هذه الحالات العامّة، يضع الجرجانيّ في نظرنا إصبعه على جوهر «التناصّ» بمعناه الحديث عندما يرينا تدرّج العرب بالسرقة من الأخذ

باللفظ والمعنى أو بأحدهما دون الآخر (وكلاهما مذمومان إذا ماأبانا عن تقارب شديد)، إلى إخفاء السرقة، مايدعوه الناقد بـ«السرق الحاذق»، فاللجوء إلى أواليّات القلب والتغيير حتّى يصير ماتأخذ من الغير كأنّه خاصتّك، لاعتبَ عليك فيه لأحد. وهذا كلّه ممّا يبين عن تطوّر تاريخيّ للسرقة وتحويل نوعيّ لها: كتب الناقد أنّ السرق: «كان أكثره ظاهراً كالتوارد الذي صدّرنا بذكره الكلام، وإن تجاوز قليلاً في الغموض لم يكن فيه غير اختلاف الألفاظ ثمّ تسبّب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب، وتغيير المنهاج والترتيب، وتكلّفوا جبرَ مافيه من النقيصة بالزيادة، والتأكيد والتعريض في حالٍ، والتصريح في أخرى، والاحتجاج والتعليل؛ فصارَ أحدهم إذا أخذَ معنى أضاف إليه من هذه الأمور مالايقصر عن اختراعه وابتداع مثله.»(ص ٢١٤). هكذا، حرصاً من الشاعر على أصالته وشاعريّته، كان إن اضطرّ لأخذ مصراعٍ أو أقلّ، عاجل إلى رفده بما ربّما كان يقدر هو عليه دون غيره.

بعد هذا يقدّم الناقد لائحة طويلة من أبيات المتنبّي ومااتُّهم بسرقتها من الآخرين. ومتى راجعَ القارىء اللائحة (وسنقدّم أمثلة عليها) تيقّنَ أنْ لابيتَ منها ليكاد يخلو من مثل هذا التحويل أو القلب أو الزيادة، يمارسه الشاعر ليستأثر حقّاً بالكلام وليصيّره كلامه، وذلك لا عن غصب وتَخفٍّ، بل بمماحكة شعريّة وصنيعٍ إضافيّ. تحويل يشهد له بالقدرة العجيبة في الانتقال بالكلام من مستوى إلى آخر، ومن حالٍ إلى حالٍ، وإدخالٍ للمعنى في غير سابقٍ مدخل، وتلقيحه بالشكل الجديد أو الزينة غير المسموع بها أبداً من قبل. وهذا كلّه بحيث يجعل أنموذج السابق له (إن كان هو عارفاً به حقّاً، وهذا ليس بالمتحقّق منه على الدوام) يشحب أمام أنموذجه هو ويتبدّى في تمام عريه. قال أبو تمّام مادحاً:

«ولو لم يكنْ في كفّهِ غير نفسهِ لجادَ بها فليتقِّ اللهَ سائلُه»

وقال المتنبّي:

«ياأيّها المُجدى عليهِ روحهُ إذْ ليس يأتيهِ لها استجداءُ»

وهنا خرج بالمعنى إلى «قوّة» أخرى. فإذا كان الممدوح لدى أبي تمّام يجود بنفسه إذا لم يكن لديه سواها، فإنّه، لدى المتنبّي، يكون كالمُجدى عليه بها إن لم يُسألها، لأنّه لو سئلَ إيّاها لأعطاها. والفرق في الصياغة واضح

هو الآخر، لايحتاج إلى بيان.

أو قول ابن الرومي:

«لوحزٌ من جسمٍ لسائلهِ   أنْفَسَ أعضائهِ لماالما»

وقول المتنبّي:

«إنّكَ من معشرٍ إذا وهبوا   من دون أعمارهم فقد بخلوا»

اكتفى ابن الروميّ بمعجم الجسم، لووهب الممدوح منه لماشعر بالألم، وتعدّاه المتنبّي إلى معجم الروح (الأعمار) يعدّ كلّ هبةٍ دونها بخلاً.

أو قول أبي تمّام مادحاً:

«غرّبتْهُ العُلا على كثرةِ الأهْـ   ـلِ فأضحى في الأقربينَ جنيبا»

وقول المتنبّي شاكياً:

«وهكذا كنتُ في أهلي وفي وطني   إنّ النّفيسَ غريبٌ حيثُما كانا»

يجتمع البيتان حول الفكرة الشائعة حديثاً: «لانبيَّ مُكرَمٌ في وطنه»، لكن يلاحظ القارىء كيف يفرّق بينهما كلّ شيء، الشحنة الشعريّة والمعجم ومستوى الخطاب ونوعيّة الصياغة.

هذه امثلة أخرى نأخذها مباشرةً من ديوان المتنبّي وحواشي شارحه البرقوقي عليه:

قال المتنبي يمدح عبد الواحد بن العباس بن ابي الأصبع الكاتب، ويعدّد مفاخره:

"وجرينَ مجرى الشمس في افلاكها
فقطعنَ مغربها وجزْنَ المطلعا"

فذكّر النقاد بقول حبيب بن أوس الطائي (أبي تمام):

"أمطلعَ الشمس تبغي أن تؤمّ بنا
فقلتُ كلاّ ولكن مطلع الجودِ"

وذكّر آخرون بقول علي بن الجهم:

"وسارت مسير الشمس في كل بلدةٍ
وهبت هبوب الريح في البرّ والبحرِ"

إن ما لم يلتفت إليه النقاد هنا هو أن ثابتة معينة تتكرر لدى الشعراء

الثلاثة، ثابتة ذهنية وبنية عقلية طالما دفعت العربي إلى اتخاذ الطبيعة مرجعاً أساساً، وحركية عناصرها -وخصوصاً الشمس والقمر والنجوم- أنموذجاً وقدوة. وفي ما خلا تشبيه سعة تحرّك مفاخر الممدوح بسعة حركة الشمس، فكم يفصل بين الشعراء الثلاثة من أدائيّة معنوية وإيقاعية في آن معاً؟ وكم من فارق بين البيان وطبيعة التشبيه داخل وحدة المشبّه به نفسه (الشمس)، بين المتنبي الذي تجوز لديه المفاخر كلاً من الشروق والغروب، وأبي تمام الذي يرجع مسعى صاحبه صوب مطلع الجود لا مطلع الشمس، من حيث يشبّه ابن الجهم خصال ممدوحه الحميدة ومكارمه بالسير في كل مكان كالشمس، وبالهبوب في كلّ محلٍّ كالرياح؟

مثال آخر:

قال المتنبي يمدح أبا الفرج أحمد بن الحسين القاضي:

"فلم نرَ قبلَ ابن الحسين أصابعا
إذا ما هطلنَ استحيتِ الدِّيَم الوُطُفُ"

فذكر النقاد قول النؤاسيّ:

"إن السحابَ لتستحيي إذا نظرت
إلى نداكَ فقاسته بما فيها".

هل من صورة عقلية أكثر شيوعاً لدى العرب من هذه التي تقارن وفرة الجود بجزالة ماء السحاب؟ وفي ما خلا هذا الاشتراك في صورة هي بالأساس صورة جمعية متوارثة ليست من اختراع أبي نواس ولا المتنبي، فكم من فارق موسيقيٍّ وتكثيفيٍّ-تعبيريٍّ بين البيتين؟ فعلى حين يكتفي أبو نواس بالتأشير على استحياء السحاب إذا ما قاست ما فيها بندى الممدوح، يقدم المتنبي هذه الصورة الرائعة لأصابع تهطل جوداً. أصابع إنْ هي هطلت فلسوف تخجل منها حتى الديم الوطف، وهي، بتعبير عبد الرحمن البرقوقي شارح ديوانه، السحب "المسترخية الجوانب لكثرة مائها"، علماً أن الدِّيم هي "جمع الديمة وهي المطر يدوم أياماً".

مثال ثالث وأخير:

قال المتنبي يمدح سيف الدولة بادئاً بالنسيب:

أيدري الربع أيَّ دمٍ أراقا ... وأيَّ قلوبِ هذا الركب شاقا

لنا ولأهله أبداً قلـوبُ تلاقى في جسومٍ مـا تـلاقى
وما عَفتِ الرياح له محلاً عفاهُ من حَدا بـهِـمِ وسـاقـا"

ليست الرياح، يقول المتنبي، هي التي عفت المحلّ، أي أقفرتْه، فلا ذنبَ لها، بل عفاه، كما يعبّر البرقوقي شارحاً، الحادي الذي ساق الإبل بأهله، فلولم يخرجوا من الرَّبع لما درس هـذا. وإذا ببعض النقاد يذكّر بقول أبي الشيص:

"مافـرّقَ الألّافَ بعْـ ـدَ اللّـه إلا الإبـلُ
والناس يلحونَ غرا بَ البيـن لمّا جهلـوا
وما إذا صاحَ غـرا بٌ في الديار احتملوا
وما غرابُ البَينِ إلا نـاقـة أو جـمَـلُ"

هنا أيضاً، فإن ما ينساه المنتقدون هو أن كلا الشاعرين يرجع إلى بنية ذهنية أو ردة فعل نفسيَة-اجتماعية شائعة لدى العرب، يؤنّب فيها المفجوع بفراق أحبائه الطبيعة (الرياحَ بحسب المتنبي)، أو الطير (غراب البين بحسب أبي الشيص، وهو الشائع). هذا في حين أن المسؤول الحق عن فراق الأحبة هو آمرهم بالرحيل وسائقهم إلى المنتأى. ماعدا هذا، ومع الأخذ بعين الإعتبار بحديث المتنبي عن تأنيب الرياح، وأبي الشيص عن تذنيب غراب البين، فما أوسع البون الذي يفصل بين أبيات المتنبي المحمّلة بالعاطفة حتى لتكاد تغصّ بها، وبين أبيات أبي الشيص التقريرية الباردة؟ إن ما ينساه النقاد أوالمنتقدون عموماً في الحديث عن "سرقات" المتنبي هو لا فقط تجويده وتجديده في المعاني التي قد يبدو بعض الشبه بينها وبين معاني آخرين، بل ينسون خصوصاً أن هذا المشترك الشعريّ بينه وبين سواه هو، في الغالب الأعمّ، بل لعله كذلك دائماً، مشترك نابع من بنيات ذهنية وأواليات نفسية متقاسمة لدى العرب شائعة بينهم. بنيات وأواليات هي صوَرهم السلفية-الأصلية archétypes، عليها يتأسس الخطاب الشعري، ومنها ينتقل كل شاعر إلى مجال خصوصيته الذاتية. ينسون هذا الشيء الذي يجعل من الشاعر العربي القديم، بتعبير صلاح ستيتية، **مؤوّل** الجماعة (بالمعنى الموسيقي للكلمة)، يعزف على أنغامها المتوارثة فلا يكاد يتمتع بحرية في الخروج إلا بقدر ما تتيحه له عبقريته الخاصة، العبقرية نفسها التي تسمح للعازف القدير بأن يفرض على ما يعزف لمسته الشخصيّة.

الحاتمي في رسالتَيه في شعر المتنبّي:

هذه الأمثلة، وسواها كثير، التي يلاحظ القارىء مافيها من تفارق وافتراق، تخترق رسالَتي ابي عليّ الحاتمي الشهيرتين: «الرسالة الحاتميّة» و«الرسالة المُوضّحة» (وهذه تتمّة للأولى)، من اقصاهما إلى اقصاهما. الأولى منشورة بكاملها في «كتاب الإبانة» (دار المعارف المصريّة)، وللثانية طبعة صادرة عن دار صادر ودار بيروت (١٩٦٥). يقدّم المؤلّف، وكان احد اكبر ذوّاقة الشعر بين العرب، مايشبه محضراً دقيقاً لجلسات طويلة جمعته بالمتنبّي وتبادلا أطراف الحديث حول معانٍ يعتقد الحاتميّ أنّ العرب سبقت إليها المتنبّيَ، فيعارضه المتنبّي بالحجّة، او يؤيّده القول، في مناخ من الاستحسان المتبادل، بل وحتّى الضحك المُتَقاسَم. وفي ايٍّ من الأمثلة المطروحة (للقارىء أن يراجع المصدرين) لاتجد بيتاً واحداً يحذو فيه المتنبّي سابقه باللفظ والمعنى او لايفارقه فيه مفارقة مبينة.

يورد الحاتميّ مثلاً قول المتنبّي في أحد ابياته: «وانتَ الخلائقُ»، ويردّه إلى قول ابي نؤاس:

«وليسَ للّهِ بمُستنكَرٍ ... انْ يجمعَ العالَمَ في واحدِ»

ويردّ بيت أبي نؤاس هذا نفسه إلى قول جرير:

«إذا غضبتْ عليكَ بنو تميمٍ ... حسبتَ الناسَ كلّهمُ غضابا»

ويلاحظ القارىء بنفسه البون الشاسع الفاصل بين الثلاثة.

ويذكّر المتنبّي بقوله: «وزادَ في الحِذْرِ على العقاعِقِ»، ويقول إنّه آتٍ من قول بعض العرب:

مُنيتُ بزمّرْدَةٍ كالعصا ... الصّ واخبثَ من كُندشِ»

ومن قولهم (وهو من المثل السائر): «هو احذر من كندش»، وهو العقعق. فإذا كانت العرب تضرب مثلاً بحِذر هذا الطائر، فما السوء في أن يرجع إليه المتنبّي، والأمثال السائرة، كما رأينا مع صاحب «الوساطة»، من أوّل الأمور التي لاتدخل قطّ في عداد السرقة؟ او يذكّره بقوله:

بَكيتُ بِلى الأطلالِ إنْ لم أقفْ به

وقوفَ شحيحٍ ضاعَ في التُّربِ خاتَمُهُ»

ويردّه إلى قول هميان بن قحفة: ا

فهنَّ حيرى كمُضلاّتِ الخدَمْ

والفرق بين التشبيهين واضح، ثمّ إنّ التمثيل على الحيرة بوقفة مَن أضاع شيئاً هي من سائرالكلام.

هكذا يجتاز القارىء الرسالتين ولايجد لا «سلخاً» من قبل المتنبي لكلام سواه ولا«سطواً» من لدنه على بنياتهم أو لطيف تعابيرهم وصياغاتهم. بل إنّ له أنْ يردّ على منتقديه، وفي أولهم الحاتميّ نفسه، بماردّ به أحمد بن أبي طاهر على البحتريّ وقد ادّعى عليه الأخير سرقته:

«والشعرُ ظهرُ طريقٍ أنتَ راكبهُ
فمنهُ مُنشعـبٌ وغيرُ منشعـبِ
وربّما ضمّ بين الرّكبِ منهجـهُ
وألصقَ الطّنُبَ العالي على الطّنُبِ»

الشيخ البديعي في «الصبُح المُنبي»:

يُعدّ «الصبُح المُنبي عن حيثيّةِ المُتنبّي»، إلى جانب «الوساطة» وقد سبقَ ذكرها، من أهمّ المراجع في دراسة أحكام السرقة لدى العرب بعامّة، ومااثير من مغالطاتٍ حول المتنبّي بخاصّة. وتنبع هذه الأهمية لامن آراء الرجل ومحاماته على نحو لامع عن أبي الطيّب فحسب، بل كذلك في تقديمه حجج الآخرين على نحو واسع وذكره مصادر دراسة هذا الباب. وباديءذي بدء يؤكّد البديعيّ على طرائق المتنبيّ في مفارقة غيره، والخروج بالكلام مخرجاً لايعود إلاّ إليه وحده. هوذا يكتب بصدد اشتراك المتنبيّ في أحد الأبيات مع مسلم بن الوليد وأبي تمّام: «وكذلك فعلَ أبو الطيّب، فإنّه لمّا انتهى الأمر إليه سلكَ هذه الطريقة التي سلكها مَن تَقدّمه، إلاّ إنه خرج منها إلى غير المقصد الذي قصدوه، فأغربَ وأبدعَ، وحازَ الإحسانَ بجملته، فصارَ كأنّه المبتدع لهذا المعنى دون غيره.»

وعلى نحو مافعل صاحب «الوساطة»، يعدّد البديعيّ «من المعاني مايتساوى فيه الشعراء، ويشترك فيه المحدثون والقدماء»، فإنّ «أمثال هذه المعاني والظواهر تتوارد عليها جميع الخواطر، وتستوي في إيرادها، ومثل

ذلك لايُطلق على المتأخّر اسمَ السرقة...» إلاّ أنّ أجلى وأجلّ فوائد الكتّاب إنّما تتمثّل في تقديمه مسرداً مفصّلاً بحالات السرقة عند العرب، وما اعتبروه منها مذموماً أو غير مذموم، هذا بيان عنها على أثره، وهي ستَخدمنا معاييرَ في النظر إلى النصوص، وسنمنحها نحن أسماء متمايزة تساعد في تكثيفها في مصطلحات:

الضرب الأوّل: وهو أن «يأخذ الثاني من الأوّل المعنى واللفظ جميعاً»، وسندعوه نحن بـ«**الغَصْب**».**والضرب الثاني**: أن «يأخذ المعنى وأكثر اللفظ»، وهو مذموم لدى كثرة مقدار مايُؤخذ، ومحمود عندَ بيان التصرّف به والإدخال عليه، وهو مادعاه النقّاد العرب بـ«السلخ». **والضرب الثالث**: أن «يأخذ المعنى ويستخرج منه مايشبهه، وهذا من أدقّها مذهباً، وأحسنها صورة»، وسندعوه بـ«**المُشابَهة**». **والضرب الرابع**: «أن يأخذ المعنى مجرّداً من اللفظ، وهذا لايكاد يأتي إلاّ قليلاً»، وسندعوه بـ«**استسقاء المعنى**». **والضرب الخامس**: «أن يأخذ المعنى ويسيراً من اللفظ، وذلك من أقبح السرقات»، وسندعوه مجاراةً لقدامى العرب بـ«**تلفيق المعنى**». **والضرب السادس**: أن يأخذ المعنى فيقلبه، وذلك محمود، ويخرجه حُسنه عن حدّ السرقة»، وسندعوه بـ«**القَلب**». **والضرب السابع**: «أن يأخذ بعضَ المعنى، وهذا الضرب محمود»، وسندعوه بـ«**الاستلهام**». **والضرب الثامن**: «أن يأخذ المعنى فيزيدَ عليه معنى آخر، وهذا الضرب لايكون إلاّ حسناً»، وسندعوه بـ «**الزيادة**» أو «**التوسّع**». **والضرب التاسع**: «أن يأخذ المعنى فيكسبه عبارةً أحسن من الأولى، وهذا هو المحمود الذي يُخرجه حُسنه عن باب السرقة»، وسندعوه بـ«**الإعادة**». **والضرب العاشر**: «أن يأخذ المعنى، ويسبكه سبكاً موجزاً، وذلك من أحسن السرقات»، وسندعوه بـ«**التكثيف**». **والضرب الحادي عشر**: «أن يكون المعنى عاماً، فيجعله خاصاً، أو بالعكس، وهذا من السرقات التي يُسامَح فيها صاحبنا»، وسندعو الصنيعَين بـ«**التخصيص**» و«**التعميم**». **والضرب الثاني عشر**: «أن يزيد المعنى بياناً مع المساواة في أصله»، ولايُطلق عليه البديعيّ حكماً، ولعلّه ممّا تسامحت فيه العرب، وسندعوه بـ«**الجَلْو**». **والضرب الثالث عشر**: «وهو اتّحاد الطريق واختلاف المقصد»، ويمكن أن يبلغ فيه الشاعر «غاية

الإحسان»، وسندعوه بـ«المفارقة». والضرب الرابع عشر: وهو «قلب الصورة الحسنة إلى صورة قبيحة»، وهو يدعو هذا الضرب «مسخاً». والضرب الخامس عشر: وهو «قلب الصورة القبيحة إلى صورة حسنة، ولايسمّى هذا الضرب مسخاً وإن سمّوه، لأنّه محمود، والمسخ مذموم»، وسندعوه بـ«التجميل».

هذه هي الضروب التي ينبغي أن نضعها نصبَ العيان ونحن نتأمّل شواهد النقّاد في ماأخذه أدونيس من سواه. ينبغي أن نتساءل بلا محاباة ولاتستّر أين عدّلَ ماقال سواهَ، وأين قلبَه، أينَ أعاد السبك، أين كثّفَ، أينَ توسّعَ، أين جمّل ماكان قبيحاً، وأين فرضَ بيانَه؟، إلخ... قبل أن نفعل هذا، سنستعرض ظاهرة «التناصّ» في الأدب والنقد الغربيّين، وسيُفاجأ القارئ برؤية النقّاد وهم يُسمّون هنا أواليّاتٍ درسها العرب وسمّوها على نحوٍ كبيرٍ من الدقّة منذ قرون.

الفصل الثاني

التناصّ في الأدب الغربيّ

«ليس نصّ بروست هومادعوهُ، بل ما يأتي إليّ(...) إنّه ليسَ «سلطةً»، بل مجرّد ذكرى حلَقيّة»

رولان بارت

مدخل اساسيّ: حالة لوتريامون:

قبلَ أن تشيع مفردة «التناصّ» ومفهومه في النقد المعاصر، انشغل النقد الفرنسيّ بحالات تعامل النصوص مع بعضها البعض، وجاء عمل لوتريامون Lautréamont، «أناشيد لوتريامون»، بخاصّة ليطرح نفْسه على الأدب كحالةٍ حافلة بالنتائج تستدعي معالجةً جديدة للظاهرة. ففيما خلا بعض وصفٍ موجزٍ لأجنحة الطير يأخذه لوتريامون من أحد معاجم العلوم الطبيعيّة، وُجدت في عمله صيغ من «الكتاب المقدّس» وبودلير وسواه وهي تتّخذ لديه صياغة جديدة، وتشهد على توسّع لايزداد فيه معناها فحسب، بل ينقلب الجادّ والفاجع إلى ساخر بل كاريكاتوريّ، وبالعكس. إنّ فلسفة للقينيّة والتهكّم والوقاحة المقصودة تنشأ لديه على أنقاض فلسفة الرومنطيقيّين المتفجّعة، وتُقيم عليها عملَ شيطانٍ أسود، صنيعاً لاهياً لرجلٍ غفلٍ اختفى في ظروفٍ غامضة، ولم يترك للتاريخ حتّى صورته الشخصيّة.

لعل أفضل دراسة لهذه السرقة المقصودة والمُحوّلة بحيث لا تعود تمثل سرقة، كما مارسها لوتريامون في "أناشيد مالدرور" و "أشعار"، هي هذه التي قدمها موريس بلانشو، المعروف بكونه أحد أكبر نقّاد فرنسا وروائييها ومفكّريها، في كتابه: "لوتريامون وساد" .Lautréamont et Sade, Ed) de Minuit, Paris, 1963) يستعيد فيها أوّلاً ما كتبه نقاد سابقون في عمل إيزيدور دوكاس (الإسم الحقيقيّ للوتريامون)، ومحاولاتهم إرجاع بعض

صوره إلى أصول عديدة. يدفعنا بلانشو إلى ملاحظة أن عمل لوتريامون ليس كما يتوهم البعض "نيزكاً لا أصل له"، بل إن الشاعر نفسه يقرّ بمصادره: ألم يكتب في رسالة إلى ناشره (يذكرها بلانشو ص ٦٢): "لقد غنّيت الشرّ كما فعل ميكيفكس، وبايرون، وملتون، وسوتني، وألفريد دوموسيه، وبودلير، إلخ..." ؟ كما يذكّرنا بلانشو باستقصاءات هانس رودولف لندر Hans Rudolf Linder الذي يظل كتابه« لوتريامون: عمله ورؤيته للعالم» (Lautrémont: Sein Werk und sein Weltbild)، يظلّ في نظره "مثيراً للإستغراب في استنتاجاته أحياناً، ولكنه عمل دقيق ومرهف" (بلانشو، ص ٦٢). يبدو أنه اكتشف، إضافةً إلى المصادر المذكورة، مصدراً جديداً يتمثل في "رؤية يوحنّا" (التي تُعرَف بـ«قيامة يوحنّا»). يرى لندر إن لوتريامون يستلهم "الرؤيا" إلى هذا الحدّ بحيث يجيز الناقد لنفسه نعت "أناشيد مالدرور" بـ "قيامة سوداء" (يذكره بلانشو، الصفحة نفسها). ولن تكون سرايا القمل في نشيد مالدرور الثاني، في هذه الحالة، سوى "نسخة" من الجراد التي يدعو الملاك الخامس للغزو عندما يُبوّق في الرويا المذكورة. أما خرتيت لوتريامون فلن يعود سوى الدابة المعروفة في «الرؤيا». لكن حتى إذا قبلنا بذلك -يستطرد بلانشو- فإن "علينا، والحالة هذه أن نلاحظ أنّ ثمة في "مالدرور "تغيّراً للطبيعة مستمراً بين القوّتين، قوة الأعلى وقوّة الأسفل، ذلك أن الله هو الآن الدابّة، وهو الآن من لا يتوقّف عن الزحف "(ص ٦٤). أي خلافاً لما يحدث في "رؤيا يوحنّا" تماماً. ويضيف: "أن ثمة الكثير مما يدفعنا في هذه الفقرة [من مالدرور] إلى البحث عن الملامح المتناثرة لصور "القيامة" وقد تعرضت للقلب" (الصفحة نفسها). إلى هذا، فإن بلانشو يتساءل عما يدفع ليندر إلى "الرجوع صعداً إلى "رؤيا يوحنّا" كلّما لاحظ ظلاً للشيطان يرتسم على مالدرور. ولمَ لا يذهب إلى ماهو أقرب: لا إلى ميلتون وحده (الذي يتحدث عنه لوتريامون) أو إلى بايرون (الذي يتحدث هو عنه أيضاً)، أو إلى لويس، ولكن إلى بودلير الذي صنع من الشيطان صورة شعرية هي من الفعالية بحيث لا تقدر كل مخيلة شعرية شابة من تلك الفترة، طامحة إلى العودة إلى أسطورة التمرد القديم، إلا أن تمر بازهار الشرّ؟ أوَ يحتاج هذا إلى براهين؟" ويمعن بلانشو في التأكيد على أهمية شاعر كبودلير لدى شاعر كلوتريامون وجيله كلّه: "إنّ من كان، حوالي العام ١٨٦٥، في سنيّه العشرين، ويحسّ بحلم القوة الكلية للشرّ وهو يحوِّم فوقه، فهو عليه بالضرورة أن يقترب من عمل بودلير، عمل يتنفس فيه

الكثافة الشيطانية الأقوى في أدبنا. وبالنسبة إلى لوتريامون، فلا يمثل بودلير مصدراً من الوجهة المبدئية فحسب، وإنما بؤرة للتداعيات [أو الصور المتذكَّرة] وهذا ما يمكن أن تدلل عليه كل قراءة منصتة" (ص ٦٥). ويعدِّد بلانشو المواطىء المشتركة لكلا الشاعرين. هناك أوّلاً تبجيل البحر. كتب لوتريامون في نشيده الشهير للأوقيانوس أو البحر المحيط:

"إنك لمتواضع"،

وكتب بودلير مقارناً البحر والإنسان:

"كلاكما مدلهمٌ وكتوم".

ويتساءل لوتريامون:

"مَنِ الأعمق، مَن الأكثر تعذراً على النفاد بين الأثنين: الأوقيانوس أم قلب الإنسان؟"

وبودلير:

"يا إنسانُ، لا أحدَ سَبَرَ غورَ مهاويك
يا بحرُ، لا أحدَ يعرفُ ثرواتكَ الباطنة"

"إنّني أمقتكَ" ، يقول لوتريامون للأوقيانوس.

"إنّني أكرهكَ، يا أوقيانوسُ"، يقول بودلير.

وحيثما كتب الأول:

"أجِبْني يا أوقيانوس، أتريد أن تكون أخي؟"، كان الثاني قد كتب:

"أيها الإنسانُ الحرّ، أبداً ستُحبُّ البحر

....

أيها المتقاتلان الأزليّان، الأخَوان الفظيعان!"

كذلك، فحين ينصحنا لوتريامون بأنه " ينبغي أن ندَعَ أظافرنا تنمو طيلة خمسة عشر يوماً! آه، كم سيكون عذباً أن ننتزع من سريره صغيراً لا شيء يعلو شفته العليا بعد... ثم، فجأة، وفي اللحظة التي لا ينتظر فيها ذلك قطّ، ننشبُ الأظافر الطويلة في بطنه الرخوة... "، فكيف لا نتذكر، يتساءل بلانشو، قطعة بودلير في قصيدته "مباركة":

"وعندما سأضجرُ من هذه المهازل الجحود
فسأطرحُ عليه يديَ الواهية و القويّة
وأظافري، الشبيهة بمخالب البعانق
ستعرفُ أن تشقّ طريقَها حتى قلبه".

الشيء نفسه بالنسبة لأبيات بودلير:

"طيورٌ فرّاسةٌ على مرتعها جاثمة
تُدمّرُ بِسُعارٍ مشنوقاً نضجَ من قبل
كلٌّ يغرزُ كالآلةِ منقارَهُ الوَخيم
في جميع الأركانِ الداميةِ لهذه العفونة".

أبيات لا يمكن إلا أن تنبثق إلى الذاكرة لدى قراءة سطور لوتريامون عن "مشنوقه"، الذي "يعاني هو أيضاً من الام الإخصاء وعقوبة العجز" (بلانشو، ص ٦٧). وعلى النحو نفسه الذي كتب فيه بودلير عن المشنوق المتعفّن الجسد:

"أيها المشنوق المُضحِك، إن آلامك لهيَ الامي"،

فإنّ لوتريامون يتذكر هذا المشنوق البائس و"يعنى به، بإحساس بالشفقة حقيقيّ، ويمحضه مشاعر تعاطفٍ خفي" (بلانشو، ص ٦٧)

ولا تتوقف مصادر **التداعيات** (وستكون لهذه المفردة أهميتها) عند بودلير. فإلى جانب دانتي، كمصدر واضح لمشاهد التهام اللحم البشري، يشير لوتريامون نفسه إلى مصدر شرقي، هو "البهاغافاد - جيتا". كما أن أندريه مالرو، بولعه كباحث في الآثار والفنون، يعتقد أنه اكتشف أصل هذه المشاهد في لوحة محفورة انجليزية كانت بالغة الشهرة في ١٧٦٠، أي في عهد لوتريامون نفسه.

بعد الإبانة عن هذه التداعيات أو المَشابهِ (ولا يلاحظ القارىء عبارة واحدة مأخوذة بحرفها الواحد من قبل لوتريامون، وإنما يتعلق الأمر بصور مستعادة ورؤى متناظرة)، يقدم بلانشو ما يشبه دفاعاً عن لوتريامون، نوجزه في النقاط الخمس التالية:

١-"لا شك، كتب بلانشو، أن لوتريامون كان قادراً على أن يعثر لوحده على صورةٍ كهذه، وينمّيها بحسب حركات رغبته هو" (ص ٦٧). إنّ الصورة المقصودة هي صورة المشنوق، لكن يمكن تعميم الحكم على جميع

الصور الباقية. ذلك ان عملاً، هو بمثل هذه الهلاسيّة والقوة الراعبة التي لـ "مالدرور"، ماكان سيقْصر عن أن يدفع بقوته الابتكارية إلى مدى بعيد.

٢-إن تعدّد المواضع التي يرد فيها، لدى بودلير مثلما لدى لوتريامون، هذا التضافر للعشق الأنثويّ ("نهج فيشوس العريقة") و"جسم المشنوق الذي تلتهمه الزرازير"، لا يمكن، كما كتب بلانشو، في الصفحة نفسها، إلا ان يدلّ على "هاجس مشترك لدى الشاعرين".

٣-إن أحداً لا يقدر الا يلاحظ أنّ التغيرات أو التحويلات "بين نصّ واخر [نصّ لوتريامون والنصّ الآخر] تظلّ كبيرة" (ص ٦٥). وإن أحداً لا يريد إثبات أنّ لوتريامون "قد استعار من سابقٍ لـه مصادرَ ابتكاره. بل العكس تماماً، فحيثما نقبض عليه في الجُرم المشهود المتمثّل في استذكار الآخر، فهنا بالذات تسطع غرابة عمله، والقوة الخاصّة لرؤياه، والعمل الفريد لنباهته" (الصفحة نفسها).

٤- والآن، وبعدَما لاحظنا، أوّلاً، ان الأمر يتعلق باستذكارٍ لا بنقلٍ، وثانياً، ان ثمة عملاً للتحويل مشهوداً، فإن بلانشو يذكّرنا بطبيعة "أناشيد مالدرور" وبطبيعة لوتريامون نفسه: "فتى مثقف"، اطّلع على كبير آثار الإنسانية، وها هو يعيد تملّيها، محاولاً دفعها أبعد: "إنّ من اللافت أن لوتريامون، حتى عندما يتبع تيّار عصره، وحتى عندما يعبّر، بوقاحة الشباب، عن انحيازات هذا العصر وأهوائه المرحلية، من تفخيم الشرّ إلى الميل إلى الجنّائزيّ، فالتحديّ اللوسيفيريّ (الشيطانيّ) فهو، أي لوتريامون، لا يخفي بالتّأكيد مصادره، وإنما يبدو في الأوان ذاته مسكوناً بجميع كبار آثار جميع العصور، ويبدو أخيراً كمثل الهائم في عالمٍ خياليّ تتلاقى فيه ويؤكد بعضها البعض أحلام مصنوعة من لدن الكل وموجّهة للكل، الأحلام المبهمة للديانات والميثولوجيات التي هي بلا ذاكرة" (ص ٦٩). وسواءً أكان لوتريامون قد تأثر، في رؤياه، بالقيامة أو ببودلير، وسواءً أعرف لوحة "الشيطان الأحمر" The Red Devil التي يشير إليها مالرو أم لم يعرفها، فإن لوتريامون يظل مسحوراً بهذه "... الذكريات التي تنعش الكتب وتظل مجتذَبة في حركة ذاكرة شاسعة حالمة، هي البوتقة التشكيلية للكوابيس وبعض اللوحات" (ص ٧٠).

هذه الصياغة المُعادة لمتن الآداب والفنون الإنسانية التي يكون لوتريامون حاولَها في "مالدرور"، والتي يتناولها بلانشو هنا قبلَ شيوع مفهوم «التناصّ» الذي سنعود لنتناولها ضمنَه مع ناقدٍ اخر هو لوررن جيني،

هذه الصياغة المُعادة هي أيضاً ما يميْل إلى توكيده آندريه بريتون André Breton في تقديمه للشعر في مصنّفه الشهير: "أنطولوجيا الدعابة السوداء". يبدو بريتون مُفكّراً باستعادات او تداعيات القيامة في "مالدرور" إذ ينعته بأنه "قيامة نهائية"، قاصداً بذلك نسخة أخيرة مكتملة للقيامة. ومشيراً إلى هذا **التحويل** الرهيب الذي يمارسه لوتريامون على نصوص سابقيه، كتب بريتون: "إن مبدأً للتحوّل السرمدي قد استحوذ هنا على الأشياء مثلما على الأفكار، دافعاً إياها إلى تحرّرها الكامل الذي يستدعيه تحررّ الإنسان. وبهذه الصفة فإن لغة الكتاب هي هنا، وفي الأوان ذاته، [عنصر] مُذيب ومشيمة جنينية بلا نظير" (ص ١٦٦من طبعة بوفبيرPauvert). قوة تحويلٍ تُلقي في نظره بإشعاعها على عمل المستقبل نفسه، إذ أضاف بريتون: "إن كل ما سيُفكَّر به ويُحاوَل طوال عصور ممّا هو اكثر جرأة، قد استطاع هنا أن يجد نفسه مصوغاً، في قانونه السحريّ من قبل" (المصدر نفسه، ص ١٦٦).

٥-الحجة الخامسة (التي تلتحق بالأولى)، التي يصوغها بلانشو، هي، إذ جاز التعبير، **حجة العبقرية** التي تستمدّ تبريرها من ذاتها، وترفض الامّحاء وراء مايغربّها عن نفسها. ينبغي أن يكون المرء لوتريامون أو رامبو حتى ينال جدارة مثل هذه الحجة. كتب بلانشو أنه، حتى إذا فكّرنا، كما يفعل مارسيل جان وآرباد ميزيه، بأن لوتريامون يقوم، في الكتاب الأول من أناشيده، باستعادة عامدة لروائع الإنسانية، مقدّماً تحويلاً لها في كل فقرة، فإننا لن نجد هنا ما يدعمنا من وجهة نظر الإبداع نفسه: "ذلك أن مثل هذا المخطط، المجرّد، والمنهجيّ، الذي يقوم به مؤلف، [والذي يدفعه لاستعادة الآخرين] يبدو أن أية قوّة خلاقة لن تقدر أن تقبل به سلفاً: إننا لعلى يقين من أن شبح لوتريامون كان سيحيل إيزيدور دوكاس إلى الصمت، حتى إذا كان الأخير حاولَ أن يفرض عليه مثل هذا التصميم المسبق؛ أو، بتعبير آخر، فإنّ لوتريامون كان [في هذه الحالة] سيظلّ مقيماً إلى الأبدَ في الوجهة الأخرى من الورقة البيضاء، هذه الورقة المعلّقة إلى الحائط، والتي كانت حرارة الشمعة تجعلها تهتزّ بسكونٍ، هكذا بحيث سيكون بمقدور دوكاس، "الفتى الذي كان يحلم بالمجد"، أن يسمع عبر هذه الهسهسة اسم مالدرور ولوتريامون الذي كان (أي الاسم) ينتظر الولادة" (ص ٩٧). إنّ **الشاعر**، صانع العمل، اي لوتريامون، يقف هنا بوجه مناورات **الرجل** المتخفّي وراءه، اي دوكاس، الذي لا يمثل سوى قناعه الأرضيّ وحامل أوراقه الثبوتية. فهل

نقدر، بصراحة وبلاعسفٍ، أن تتّخذ الحجّة نفسها، **حجّة العبقريّة**، للدفاع عن أدونيس؟ وإذا ما تجاوزنا الفارق بين أدونيس كموهبة (كبيرة أم غير كبيرة، ليس هذا هو السؤال ههنا) ورامبو ولوتريامون كشاعرَين عبقريّين واستثنائيّين، فهل حفظَ أدونيس نفسه حقّاً من الأحلام الدنيوية، أحلام الوصول، التي تراود الرجل الذي يسكن إهابه؟ ومادام أدونيس موقعَ نفسه باديء ذي بدءٍ في جدل الاسم المستعار والاسم الحقيقيّ أو الأصليّ، فهل عرفَ أو حسبَ النتائج الخطيرة معرفياً لاختيارٍ كهذا؟ هل أنّ هذا الذي لا يتراجع، كما سنرى، عن الاستحواذ على مقالة صحفيّة لسواه قد عرفَ الامّحاء وراء اسمه المستعار كما فعلَ دوكاس إذ اختفى وراء لوتريامون ولم ينطق إلاّ عبر عمله، أم إنّ اختيار «أدونيس» نفسه توقيعاً كان مدفوعاً منذ البدء في مسعى ظهورٍ وانتشار؟ هذه كلّها أسئلة مطروحة لجيلٍ لن يسمح لنفسه بالمرور صامتاً، كما فعلَ سابقوه، على اختياراتٍ قد تبدو ظرفيّة أو بريئة ولكنّها ليست من هذا بشيءٍ، البتّة.

هذه القوّة اللوترياامونيّة التي تستمدّ سندها من ذاتها وتجرف كل شيء في تيار التحويل الكبير، وجدت أخيراً تسميتها السعيدة لدى المفكّر الفرنسيّ غي ديبور الذي ينرى إليه في كتابه "مجتمع المشهد" (Guy Debord, "La société du spectacle", Ed. Lebovici, Paris, 1971) ، وهو يتحدّث عن "الاختطاف" Le détournement. لا يتعلق الأمر بأن تقتبس الآخر في استشهاد تُعوّل فيه عليه، وإنما بِحَرْفه عن مساره، بحيث يكون من ابتكارك أنت نفسك. إن هذا العمل "يقبض على عبارة مؤلّف ما عن قرب، ويستخدم تعبيراته، ويمحو فكرة خاطئة، مُبدلاً إيّاها بالفكرة الصائبة" (ص ١٦٠). كتب ديبور مُعرّفاً":إن الاختطاف هو مضادّ القبسة، والسيادة النظرية المزيّفة دائماً بحقيقة كونها أصبحت قبسة" (الصفحة نفسها). بالتضادّ مع اللغة المتحجّرة للآيديولوجيّة، يجترح الاختطاف «لغةً ضدّ-ايديولوجيّة ذات سيولة» (سيكون للمفردة "سيّالة" هنا دلالة سلبيّة تذهب بعكس قصد المفكّر): «إنه، في أعلى نقطةٍ، اللغة التي لا يقدر على توكيدها أيّ مرجع قديم وما فوق -نقديّ. بل بالعكس إن تماسكه الخاص، في ذاته، وصحبةَ الوقائع القابلة للممارسة، هو القادر على توكيد البؤرة القديمة للحقيقة التي يستعيدها هو. لايؤسس الاختطاف باعثه على أي شيء برّاني على حقيقته الخاصة بما هي نقدٌ حاضر»(ص ١٦٠-١٦١).

تحديد التناصّ:

لعلّ في دراسة آنيك بويّاغيه Annick Bouillaguet، «تصنيفيّة (تيبولوجيا) للاستعارة» (بمعنى استعارة مقال مؤلّف آخر، لابمعنى المجاز)، المنشورة في العدد ٨. من مجلة «الشعريّة» Poétique (وسنرجع غالباً لهذه المجلّة، التي قدّمت وقفات بالغة الثراء أمام «التناصّ» وخصّته بعددٍ خاصّ ضخم سيكون رائدنا في هذه القراءة للتناصّ في الأدب والتنظير الأدبيّ الغربيّين)، أقول لعلّ فيها مايمدّنا بمدخل عامّ مُقْنع لمسألة التناصّ أو أواليّته. تذكّر الناقدة بكامل الحقّ أنّ اجتراح مصطلح التناص intertextualité إنّما هو عائدٌ إلى جوليا كريستيفاالتي كتبت في ١٩٦٩ في «أبحاث من أجل تحليلٍ سيميائيّ» (Julia Kristeva, "Recherches pour une sé-manalyse", Ed. du Seuil, Paris, 1969) أنّ «التناصّ هو تقاطع عباراتٍ مأخوذة من نصوصٍ أخرى». بعد ذلك بفترة، في كتابها «نصّ الرواية» (Le Texte du roman, Mouton-De Gruyter, La Haye-Paris, 1976)، عادت كريستيفا وكتبت أنّ التناصّ هو «التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة». هكذا ركّزت على مفهومين أساسيّين: «العلاقة» و«التعديل». وكلاهما سيتبلوران أكثر في عبارتها الشهيرة في هذا الميدان عن التناصّ بأنّ «كلّ نصّ هو تشرّب وتحويل لنصّ آخر».

من هنا نشأ مفهوم الـ intertexte، مانترجمه إلى «المُتَناصّ»، أي النصّ العامل بهذه الأواليّة والناتج عنها، والذي سيأتي رولان بارت Ro-land Brthes ليثري دراسته ويحوّله إلى ظاهرة. يرى فيه الناقد جيني، في دراسة سنأتي إليه بالتفصيل، «النصّ الذي يتشرّب تعددية من النصوص مع بقائه ممركزاً بمعنى [خاصّ به]». معنى ممركِز (بكسر اللام)، معنى لامّ أو جامع يضمن للكاتب أبوّة نصّ بفعل مايمارسه فيه على النصوص الأخرى من تعديلات وتحويلات بدونها مامن تناصّ. هذا في حين يرى ميشيل آريفيه Michel Arrivé (تذكره الناقدة) في «المتناصّ» «مجموع النصوص التي تجد نفسها في علاقة تناصّ»، فهو يحرف المفردة هنا في اتّجاه معناها الحرفيّ أو دلالتها الاشتقاقيّة الأصليّة: «مابين النصّ».

على أنّ كريستيفا (كما سنرى لاحقاً في عَرض جيني لأفكارها في هذا الصدد) تمنح التناصّ مدلولاً وميدانَ تطبيقٍ واسعَين. تبسط المفهوم لا على التبادل الحاصل بين نصوص أدبيّة مختلفة، بل حتّى على التبادل بين أنواعٍ مختلفة، الكتابة والموسيقى، الحرف والرسم، الصورة والإيماءة، إلخ... وهي نفسها، إن كانت ابتكرت المفردة، فإنّها استلهمت الأواليّة من الناقد الشكلانيّ الروسيّ ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine، عندما يتحدّث، في دراسته عن دستويفسكي خصوصاً، عن «الحواريّة» dialogisme، -نزعة الحوار في الأدب التي بها نخرج عن الكتابة كـ«مونولوغ» أو نجوى ذاتيّة. حواريّة يدعوها باختين أيضاً بـ«البوليفونيّة» (التعدديّة الصوتيّة). من هذا المنطلق، وكما كتبت انيك بوياغيه، فـ«مامن عبارة لاتكون في علاقة مع عبارات أخرى». للحواريّة مستوى أوّل، دلاليّ أو فكريّ، يقيمه مع عبارات الآخرين مؤلّف أو ذات للعبارة «تعبّر عن موقفها». ولها مستوى ثانٍ، يتعدّى الأوّل إلى «أساليب اللغات المختلفة» أو «مختلف الخطابات» سواء أكانت الأخيرة عائدة إلى مختلف الفئات الاجتماعيّة أو مختلف اللهجات المتداولة. وهناك مستوى ثالث، هو هذا الذي «يقوم بيننا نحن أنفسنا وعباراتنا ذاتها، في المسافة التي نتخذها بإزائها»، عندما نفتح مايشبه «أقواساً داخليّة».

وكما تذكّر به بوياغيه، فليس ثمة في نظر باختين من ميادين أو أنواع خطاب حواريّة وأخرى لاتكون كذلك. إلاّ إنّه يذكر ميادين للتواصل الانسانيّ يكون عمل الحواريّة أو ماصار بعدَه يُدعى بالتناصّ حاضراً فيها بخاصّة: المحاورة، والقانون، والديانات، والعلوم الانسانيّة. أي إنّه لايميّز في هذا بين نصوص أدبيّة وأخرى غير أدبيّة. ومع هذا فقد بقي الأدب يشكّل في نظره ميداناً ممتازاً للحواريّة. وهو يركّز داخل الأدب على الرواية، خلافاً للشعر الذي يعدّه نوعاً «مونولوغيّاً» منغلقاً على خطاب الشاعر بذاته، وسنلاحظ كيف يعمل شعراء بمثل أساسيّة لوتريامون وباوند وإليوت على التناصّ داخل الشعر، كما أنّ من المعروف أنّ الخطاب الشعريّ لم يبق عند حدوده التقليديّة، إذ سحبه لوتريامون في اتّجاه الرواية، وشعراء عديدون، رنيه شار خصوصاً، صوب الخطاب الفلسفيّ وسواه. وينبع هذا التركيز من لدن باختين ومتممّي عمله على الرواية بالطبع من كونها بالأصل فنّاً مزيجاً،

خلاسيّاً، يقوم بالأساس على التوليف بين مواد أو عناصر متنافرة الأصول، أي انّها تشكّل ظاهرة تناصّ أوّلاً باوّل.

نظراً لتوسّع مفهوم «التناص» وميدان عمله (بين الخطابات لدى باختين، وبين الأنواع لدى كريستيفا)، نشأت الحاجة لمفهوم آخر يبقينا عند مستوى التناصّ الحاصل بين عبارات مؤلّف وعبارات أخرى عائدة إلى مؤلفين آخرين أو لظواهر كتابيّة أخرى (صحافة، دعاية، إعلان، إلخ...) يستدخلها المؤلّف في خطابه بصورة أو أخرى. لجأ البعض (بارت مثلاً، وعلى أثره جيني، وهذا هو الشائع الآن) إلى استخدام مصطلح كريستيفا نفسه بعد إعطائه حصرية أكثر وتقييده بالتحويلات المتبادلة بين نصوص عائدة إلى نوع بذاته، فيصار إلى الحديث عن تناصّ شعريّ، وآخر روائيّ، وآخر نقديّ (كما سنرى لاحقاً)، أو موسيقيّ (الحالة الشهيرة لعمل بارتوك على الموسيقى الشعبيّة في أوربا الشرقيّة، مثلاً). آخرون، ابتكروا مفهومات أخرى. في حين اقترح تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov تفجير المصطلح إلى اثنين: «الحواريّة» بالمعنى الذي حدّده باختين كحوار بين لغات أو مستويات للكلام مختلفة، و«التناصّ» بالمعنى الحصريّ للمفردة كتبادل بين نصوص مؤلّفين عديدين.

ولّما كانت الحواريّة الباختينيّة تتعدّى التناصّ الأدبيّ الحصريّ، فقد اعتُبرت جزءاً من ميدان جديد دعاه مترجمو باختين إلى الفرنسيّة: méta-linguistique، أي «مافوق لغويّ»، وفيما بعد: translinguistique، أي «مخترق للّغة». يحدّد تودوروف ميدان هذا البحث بدراسة «العبارة الإنسانيّة[...] كثمرة أو ناتج لتفاعل اللغة وسياق العبارة–سياق عائد إلى التاريخ» (تذكره الناقدة). وهذا مايجمعه البعض بالبراغماتيّة، التي تقف عند تخوم اللسانيات والسوسيولوجيا.

هكذا صار التناصّ بمعناه الحصريّ الذي انتهى إليه يدلّ على مادعاه جيني بالتحويلات التي يمارسها «نصّ ممركز» على مايتشرّبه من خطابات متعدّدة. وهو يلتقي بتعريف أ.كومبانيون A.Compagnon للتضمين إذ يكتب: «إنّ العبارة المضمّنة لامعنى لها بحد ذاتها[..] كلاّ، لامعنى لها خارج القوّة التي تحرّكها، تقبض عليها، تستثمرها وتستدخلها» (تذكره الناقدة).

وجد هذا الميدان توسّعاً آخر له مع دراسات جيرار جينيت Gérard Genette التي يُعرّف فيها النصّ باعتباره «طرساً» palimpseste أو «نصاً جامعاً» architexte، وكلا التعبيرين شكّلا عنوانين لاثنين من كتبه. يشير كلاهما أيضاً إلى التناص، من حيث تشكيل النصّ طرساً يسمح بالكتابة على الكتابة، نصّ في نصّ، انطلاقاً من وفرة من النصوص، إلى مالانهاية له، ومن حيث يتشكل النصّ الجامع أو المتن الكلّي من مجموع كلّ من النصّ ومايمهّد له ويذيّله ويومىء إليه ويتبطنّه أو يوازيه، أي في جميع الأحوال يغذّيه ويرفده بشاكلة أو أخرى. يبحث جينيت، كما تعبّر الناقدة، في مجموع المعايير الشاملة أو المتعالية (الخطابات، انماط العبارة، الأنواع، إلخ...) التي يصدر عنها كلّ نصّ. وضمن مركّبات النصّ الجامع يُدخل جينيت التناصّ، سوى أنّه يدعوه بالـ transtextualité، أي مايخترق النصوص ويمكّنها من اختراق سواها. وهو يعرّفه بأنهّ «كلّ مايضع [النصّ] في علاقة صريحة أو مخفيّة، مع نصوص أخرى» (تذكره الناقدة). إنّ مفردة «مخفيّة» لَمهمّة هنا، لأنّ جينيت يدرس في هذا الإطار جميع ظواهر تداخل النصوص، من الشرعيّ منها والفاعل (التضمين، التلميح، المحاكاة، إلخ...) إلى المتستّر والسلبيّ (الانتحال). لديه، يظلّ القول «إنّ ثمّة تناصاً» مجرّداً من كلّ معنى ومن أيّ حكم. ينبغي أن نفهم نوع التناصّ الحاصل، فعّاليته أو سالبيّته، صراحته أو تغافله، شرعيّته أو عدم شرعيّته، حتّى يكتسب كلامنا دلالةً واهميّة.

ضمن هذه «الفورة» حول التناصّ، أو داخل «ثورة» التناصّ هذه، ظهرت دراسات تركّز على ملمح منه دون غيره. هكذا ركّز كومبانيون، وقد سبق ذكره، على دراسة «التضمين»، في حين عني ميكائيل ريفاتير Michael Riffaterre بدراسة «التلميح»، وذلك في كتابه «إنتاج النصّ» ("La Production du texte", Ed. du Seuil, Paris, 1979). وقد أعاب بعض النقّاد، منهم فرانسيس غوييه Francis Goyet (تذكره الناقدة) على ريفاتير كونه يرى التلميح في كلّ شيء، ولايميّز بين ماكان القدامى يدعونه «التلميح الحيّ» و«التلميح الميت»، أي بين التلميح الذي ينبثق في ذهن القارىء ويضيء معرفته للنصّ، وهذا الذي هو من البعد بحيث

لايعدو أن يكون تلاقياً هيّناً واتفّاقياً بين مفردتين أو فكرتين. كذلك، يرى غويه نوعاً من «الارهاب» في الدراسات التناصيّة التي تتحول لدى بعض الجامعيّين (يذكر هو منهم ريفاتير نفسه) إلى نوع من «إبراز العضلات الثقافيّة»، يرون فيه علاقات بين نصوص لاتجمعها علاقة فعليّة. لكن إذا كان هوس البحث عن علاقات تناصيّة قد بلغ في الغرب مثل هذا المبلغ، فكم هو مبلغ الأسف الذي يثيرة الموقف المعاكس تماماً لدى بعض صحفيّي العربيّة يرفضون فيه النظر إلى مايمارسه البعض من انتحالات تفقأ العينين!

جيني: شكلانيّة التناصّ:

في دراسة للورون جيني بعنوان «استراتيجيّة الشكل» في عدد «الشعريّة» الخاصّ بالتناصّ (Laurent Jenny, La stratégie de la forme, in Poétique, no 27, Paris, 1967)، نقف على متابعة لإشكليّات التناصّ هي من العمق والجديّة بحيث تغري بأن نقدّم هنا عرضاً موسّعاً لها، نتبع فيه كشوفات الناقد نقطةً نقطة. يبدأ المؤلف بالتذكير بمقولة مالارمه Malarmé: «إنّما تضمّ جميع الكتب تقريباً انصهار بضع إعادات...». ويقول إنّ مقولة مالارمه هذه، التي تحدّد جوهر التّصادي (من الصدى ورجعه أو تردّده، وهو هنا تردّد موضوعات أو بنياتٍ معيّنة) في الكتب، إنّما تتعدّى الأخيرة لتحدّد جوهر المقروئيّة أو إمكان القراءة الأدبيّة بعامّة. لايمكن في نظرالناقد القبض على بنية عمل أدبيّ إلاّ من خلال علاقته بالبنى الأصليّة- السلفيّة. يبقى أن نحدّد معنى هذه العلاقة، ودرجاتها، نوعيّتها أو طبيعتها بخاصّة. لذا يذكّر بهذه الحقيقة التي سنقابلها لدى جميع دارسي التناصّ، والتي مفادها أنّ هذه العلاقة تتوزّع على ثلاثة أنماط أو وجوه. فبإزاء البنى الأصليّة، أي البنيات المتوارثة التي تشكّل مايشبه نقاط انطلاق للأعمال الفرديّة وتنطوي على الموروث الجمعيّ المتقاسم في الحضارة والإبداع، يدخل الأثر الأدبيّ إمّا في: **علاقة تحقيق أو إنجاز**(تحقيق مضمون معيّن كان يشكّل في تلك البنيات وعداً)، و **علاقة تحويل** (تحويل معنى قائم أو شكل متوفّر والذهاب بهما أبعَد)، أو **علاقة خرق** (يتقدّم فيها الكاتب إلى معنى أو شكلٍ قائمين ومحاطَين بهالةٍ من القدسيّة واللاّمساس،

فيقلبهما أو يطرح ماهو ضدّهما أو يكشف عن فراغهما، إلخ...) من هنا أمكن القول إنّ من الوهم الاعتقاد ببكوريّة للأثر، أو ببنية عذراء للعمل الأدبيّ. ولئن أهمل هذا الجانب من العمل طويلاً، فلأنّ بداهته كانت واضحة للجميع. مع مجيء الأدب الحديث، فحسب، ومع بلوغ التناصّ شأواً بعيداً في التطبيق، نشأت الحاجة إلى صياغة معاييره في نظريّة صارمة تساعد في استيضاح الأمر، وخصوصاً في تثبيت حدود معيّنة ينتفي بدونها الإبداع نفسه ويسقط في النسخ الآليّ والإغارة غير الشرعيّة. هكذا ولدت الحاجة لـموقعة التناصّ بالقياس إلى "اشتغال" الأدب نفسه بالذات». وهذا ممّا يتمخّض بدوره عن ضرورة « أن نموقع من جديد على مسرح الشكل ظاهرة أسيء فهمها في النقد التقليديّ للمصادر».

أمام النصوص التي تدعم مع نصوص أخرى علاقات مختلفة، شرعيّة أو غير شرعيّة، تذهب من التقليد إلى المحاكاة الساخرة، فالاقتباس، فـ«المونتاج»، فالانتحال، يظلّ الإشكاليّ في نظر الناقد هو «تحديد درجة الإفصاح عن التناصّ في هذا العمل أوذاك، خارج الحالة-الحدّ المتمثّلة في الاقتباس أو الاستشهاد الحرفيّ» (مايُدعى لدى العرب بـ«التضمين»). يصعب أحياناً تحديد ما إذا كانت واقعة تناصيّة في نصّ ما نابعة من استخدام التناصّ، أو إذا كانت تشكّل مادّة العمل نفسه بالذات. أي، بتعبير آخر، إذا كان الكاتب العامل بالتناصّ يتكيء على «مايَتناصّه» هو أو «يُناصصه»، أو إذا كان يقدّم بنية لغويّة إضافيّة (يضيف لغة للغة الآخر) فعليّة. هذا سيّما وأنّ الأمر يشمل حساسيّة الحقبة وموقفها من «المُعاد قوله» وقدرتها على القبض عليه بخاصّة. وهنا يلعب التناصّ، عندما يكون منطلقاً من شيفرة محدّدة وصريحة، نقول يلعب دوراً جللاً. يذكّر الناقد مثلاً بأنّ المحاكاة، كما كانت ممارَسة في عصر النهضة الأوربيّ، كانت تمكّن من إقامة قراءة مزدوجة للنصوص، ومن فكّ رموز علاقتها التناصيّة مع «الموديل» أو الأنموذج القديم نفسه. فيغتني القديم بقراءة جديدة على ضوء كتابة المبدع ونظرته الساخرة المسلّطة عليه، ويثرى الجديد نفسه بأبعاد القديم التي يكسبها هذا المبدع، رابليه Rabelais مثلاً، حركيّة جديدة ماكانت فيه من قبل.

ثمّة هنا في نظر الناقد مايشبه قانوناً تاريخياً وبسيكولوجياً. فمن بترون Pétrone حتّى جوَيس Joyce، مروراً برابليه Rabelais وثربانتيس (سرفانتيس) Cervantès ولوتريامون Lautréamont وآخرين، تبدو النصوص وهي «تقطع» مع وإحديّة المعنى عبر التشرّب الثقافيّ (غير «الحرفيّ») بنصوص السابقين. أحياناً تتعقّد الظاهرة، حتّى ليؤسّس الآثران، الأثر العامل بالتناص والأثر«المتعرّض» له، ملحمة هوميروس مثلاً ورواية «أوليس» لجويس التي تمارس عليها تناصّاً مصرّحاً به بدءاً بالعنوان نفسه، نقول يؤسّسان بناءً هو أشبه مايكون بكاتدرائيّة أدبيّة معقّدة لكنّ القارئ، يعرف فيها مايعود للأوّل ومايرجع إلى الثاني. يكشف الناقد الانجليزيّ إدمون ولسون، في كتابه «قلعة أكسل»، (الترجمة العربيّة لجبرا ابراهيم جبرا، منشورات «المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر»، بيروت، ط.٢، ١٩٧٩) عن عددٍ من هذه المقابلات: «"يوليسيس" جويس أوديسة حديثة، تتبع الملحمة القديمة عن قرب من حيث الموضوع والشكل معاً. ولن يكون بالمقدور فهم مغزى الشخصيّات والأحداث في قصّتها «الطبيعيّة» سطحيّاً، إلاّ بالرجوع إلى الأصل الهوميريّ (...) نتتبع مغامرات بلوم في اليوم السادس عشر من حزيران عام ١٩٠٤ (...) يغويه أكلة اللوتس، ويرعبه الليستريغونيّون. ويساهم في دفن البينور ويهبط معه بالخيال إلى العالم السفليّ، ويعاني من تقلّبات أهواء إيولوس.» إلخ... (ص ١٥٥-١٥٦).

لانعرف أمامَ هذه الظاهرة، يقول جيني، إن كان الأمر كناية عن ردّ فعل «تشنّجيّ»، بالمعنى الخلاّق للمفردة، تتخلّص فيه ثقافة حقبة من ثقل الآثار السابقة الذي صار ضاغطاً عليها، فتعمل على تجاوزه بتناصّه وتحويله...، أو إذا كان الأمر يلخّص، ببساطة، «ظاهرة دائمة وتقدّماً جدليّاً للأشكال يتأسّس فيه كلّ عملٍ بالقياس إلى الأعمال السابقة». لكنّ الأمر يتعدّى في نظره النزوة العابرة وميل شخص أو آخرَ أو حاجته إلى ممارسة التناصّ. فسواءً من ناحية المبدع أم المتلقّي، ثمّة معايير تاريخيّة وشكلانيّة يوفّر علينا الرجوع إليها مالاتُحمد عقباه من تناقضات والتباسات. هناك بأيّة حال ردّة فعل يقوم بها المبدع على سابقه أو سابقيه، تقرب من أن تكون نفسيّة ومن أن تشكّل تجليّاً لعقدة أوديب كما يرى هارولد بلوم الذي يلخّص

الناقد أفكاره. في ردّة الفعل هذه، يقوم الكاتب «اللاحق» إمّا بتمديد أثر الكاتب «السابق» مع إمالة نبره في اتّجاه المؤدّى الذي يبدو له أنّه كان على ذلك الأثر أن يبلغه. أو أنّه يبتكر قطعة تمكّن من اعتبار الأثر السابق مجموعاً أو تشكيلاً جديداً بالكامل (وهذا هو ماحدث لـ«أوليس» على يد جويس). أو أنّه يعبّر في التناصّ نفسه عن قطيعة مع «الأب» يستدعيها قانون نموّه نفسه وحاجة حقبته لمثل هذه القطيعة. أو أن يعمل على ابتكار عملٍ موازٍ يبدو معه العمل السابق أو الرائد لا كنقطة انطلاق للعمل التالي، بل كما لو كان هو نتيجة هذا العمل وثمرته. نجد نحن مثالاً على هذا في رواية ميشيل تورنييه Michel Tournier: «ملك أشجار المغْث» Le roi des Aulnes، التي كتبها انطلاقاً من «بالادة» ببضعة أبيات لغوته يضعها في بداية عمله. يذهب تورنييه في هذا الصدد إلى حدّ التصريح في سيرته الذاتيّة «رياح البرقليطس» Le vent paraclet التي يراجع فيها ولادة أعماله، نقول التصريح بنوعٍ من الانتشاء المبرّر بالصنيع الذي يمارسه هو على عمل الغير. يقول هنا إنّ الأمر يتعلّق بأن «تُطوّر ماتسرق» حتّى «ليبدو الآخر، السابق لك، وكأنه هو من يسرقك!» الشيء نفسه يفعله تورنييه مع رواية «روبنسن كروسو» للكاتب الإنجليزيّ دانيال دوفو Daniel Defoe، إذ يعيد كتابتها في «جمعة أو يمابيس المحيط الهادي»، ويحرف الرواية في اتّجاه التركيز على مغامرات «العبد» «جمعة» (انظر فصل الترجمة لاحقاً) وعالمه الروحيّ ويفجّر عبر لقاء كروسو معه مسائل معاصرة كإشكاليّات اللغة والعنصريّة والفراغ وماإليها، حيثما كان دوفو يركّز على مغامرات كروسو وصنيعه الفرديّ في تعمير الجزيرة.

على أنّ تصنيفات بلوم هذه تظلّ في نظر جيني قاصرة عن تفسير الظاهرة في كامل تعقّدها. وهو يستحضر هنا آراء عالم الاجتماع الأمريكيّ مكلوهان McLuhan، الذي يربط التناصّ بتطوّر وسائل الاعلام الجماهيريّة في كلّ حقبة. إنّ تجدّد تكنولوجيا الاعلام يثير مدّاً من الذكريات المعرفيّة لها أثرها الحاتّ (من الحتّ أو التعرية المتدرجة) على الأنواع الفكريّة والادبيّة. هكذا جعل اختراع المطبعة المعارفَ القديمة والمعاصرة في متناول الجميع بعدما كانت حكراً على فئة مثقّفة. ولم يمرّ هذا بدون نتيجة على

الابداع نفسه: كتب مكلوهان «إنّ هذه "القراءة المتوافرة للجميع" قد شكّلت جمهوراً جديداً ودفعت الى الازدهار انواعاً جديدة. قبض ثربانتيس ورابليه في تطوّر الجمهور المتعلّم على مفعول مزجٍ للأنواع يُدفَع به إلى درجة مهولة. فلعدانا ثربانتيس دون كيخوته مجنوناً او مهلوَساً بقراءة روايات كان قد انقذها غوتنبرغ (مخترع المطبعة)، وقدّم رابليه العالم في شكل سلّةٍ مهملاتٍ عملاقةٍ تغتذي منها شهيّة البشر التي لاتعرف شبعاً.»

لئن كان مكلوهان يتوقّف عند اثر المطبعة على المكتوب، فيمكن ان نفكّر بدورنا بإثر التطوّر الهائل الذي شهدته وسائل الإعلام السمعيّة-البصريّة في العهود الأخيرة، والذي تمخّض عمّا يعرف الجميع امثلةً عليه من تناصّات ادبيّة-تشكيليّة، او ادبيّة- سينمائيّة او ادبيّة-موسيقيّة. والحقّ، فإنّ مفردة «التناصّ» نفسها، عندما ابتكرتها جوليا كريستيفا Julia Kristeva، وكما اسلفنا قوله في بداية هذا الفصل، إنمّا كانت تدلّ لديها على هذا التبادل «النصوصيّ» بين اجناس مختلفة، الصورة والحرف او النصّ المكتوب مثلاً، الموسيقى والحرف، او الحركة والإيماءة الراقصة والحرف.

على انّ هذه المقولة المكلوهانيّة بإثرالذكريات المعرفيّة المستثارة من قبل وسائل الاعلام الجديدة على ولادة أنواع جديدة، تظلّ بدورها بحاجة إلى المزيد من التشخيص هو ولاشكّ مهمّة منظّر الشعريّة والناقد الأدبيّ. ينبغي في نظر جيني، مثلاً، التفريق بين الآثار التي يلقيها الوسيط Medium (الأداة الإعلاميّة والصحفيّة) على الاعمال الادبيّة في فترات متقارية في عصرٍ او قرنٍ بذاته. فما الجامع، على سبيل التمثيل، بين اثر الوسيط الصحافيّ على عمل كاتبين كجيمس جويس ودوس باسوسDos Passos، واثر الوسيط السمعيّ-البصريّ الحديث على عمل كاتبٍ كويليام بورو Wil-liam Burroughs ؟ يرى الناقد مبالغة في قول مكلوهان «إنّ البلاغ هو الوسيط». ينشأ البلاغ او مايوصله الكاتب من مجموع مايمارسه من إجراءاتٍ على مادّة عصره وطريقة «تلاعبه» بالوسيط نفسه. ولتحديد جوهر التناصّ الصحيح والخلاق والشرعيّ، ينبغي معرفة مايفعله الكاتب بوسائط عصره المتعدّدة (صحافة، صور، إعلانات، شعارات، ونصوص للآخرين..) باشتغاله عليها في النصّ، لاياخذ الكاتب بهذه العناصر حرفياً، بل يمارس

عليها عمل تنافذٍ وحوار. وهنا يكمن في نظر الناقد جوهر التناصّ: «عمل الهضم والتحويل الذي يميّز كلّ سياقٍ تناصيّ». يستشهد الناقد بهذا الصدد ببورخيس Borges القائل إنّ الأعمال الأدبيّة لاتشكّل «ذاكراتٍ بسيطة»، بل إنّها «لتعيد كتابة ذكرياتها، وتؤثّر على السابقين أو الأسلاف». هذا ممّا يحيل الممارسة التناصيّة إلى ممارسة نقديّة: فلاياخذ الكاتب من سواه (والدرجة و«المقدار» اللذين بهما يأخذ، وتصريحه بذلك أم عدمه، وكذلك مدى قدرة قاريء الحقبة على تشخيص الأخذ في حالة الموروث الجمعيّ المعروف كفايةً بحيث يصبح ملك الجميع، آية قرآنيّة مثلاً، او مثل او تعبير سائر)، نقول لاياخذ منه فحسب، بل ينتقده ضمناً أو علناً. كلّ مايفعله الوسيط الحقبويّ الذي يبشّر به مكلوهان هو إسعاف الجمهور في تشخيص المصادر والتفريق بين العناصر، إذ يشكّل له ذاكرة جديدة، كما فعلت المطبعة بعد غوتنبرغ، وكما تفعل وسائل الإعلام السمعيّ–البصريّ في أيّامنا.

هكذا يرى الناقد إنّ البحث، كما يفعل هارولد بلوم ومكلوهان، عن جوهر التناصّ في الظروف النفسيّة للكاتب، والسوسيولوجيّة لحقبته، لايفضي بنا بعيداً. ينبغي في الحقيقة النظر إلى التناصّ ضمن قوانين الشكلانيّة ومن منظور شعريّة تاريخيّة نرصد بها الشاكلة التي بها يرجع كاتبٌ إلى عناصر عائدة للثقافة أو لغيره، يمارس عليها عمل استعادة ساخرة، كما لدى رابليه ولوتريامون وجويس، أو غير ساخرة بالضرورة، كما لدى مُعاصرنا كلود سيمون Claude Simon. يرتدّ الكاتب بالتفضيل إلى عناصر وصيغ وأنماط صارت أسرارها البنائيّة والمضمونيّة أو شيفراتها معروفة لدى الجمهور العريض بمافيه الكفاية ليمارس عليه تفكيكاً وإعادة بناء ضروريّين لـ«بلاغه» الجديد. خلافاً لما يحدث لدى ممارس السرقة أو الانتحال ببساطة، المدفوع بحاجته لإملاء نصّه بمايعود لسواه وبما هو عاجزٌ عن اللإتيان به، فإنّ معرفة الجمهور بشيفرات النصوص الخاضعة للتناصّ لهي بالغة الضرورة ليُحقّق التناصّ أثره المنشود. وحده سطوع أوديسة هوميروس يعزّز يوليس جويس في «مرماه» الحقّ، ووحده انتشار «البحث عن الزمن الضائع» يسمح لنا بأن نقدّر في مداها الحقّ هذه الفقرة الروائيّة أوتلك لكلود سيمون. هكذا، إذا شئنا الرجوع إلى الأمثلة التي يطرحها

جيني، وتوكيداً بالذات للأثر الفعّال لهذا الانكشاف لشيفرات النصّ القديم أو السائد، ولعناصر أخرى من الثقافة تتعدّى النصوص المكتوبة، فإنّنا نرى في «ساتاريكون» إلى بيترون وهو يضع على لسان الشاعر في عمله قصيدة ملحميّة عن الحرب تستعيد في محاكاةٍ ساخرةٍ عناصر من الباروكيّ الإسبانيّ المخصّص للحرب معروفة لجميع القرّاء. نجد فيها أيضاً استعاداتٍ فرجيليّة «في اللحظة التي تتثبّت فيها البلاغة الملحميّة في صيغ ومواطيء أخلاقيّة مشتركة ماثلة في ذهن الجميع». فيما بعد، سيتجّه رابليه في استعاداته الساخرة إلى صيغ الإسكولائيّة وروايات الفرسان والثقافة الشعبيّة الشفويّة التي كانت ماتزال حيّة، وإلى صيغ شائعة كالشعارات وخُطَب المشعبذين بمواطنها المشتركة أو عباراتها المكرورة. لوتريامون، من ناحيته، سيستهدف مصدرين مرجعيّين جعل منهما شيوعهما في فترته فريسةً سهلةً لمحاكاته الساخرة العنيفة: الشعر الرومانطيقيّ والرواية السوداء. أمّا جويس، فبالإضافة إلى الملحمة الهوميريسيّة، سيوظّف (كما سنمثّل عليه في فقرة لاحقة) عناصر من صحافة الإثارة في فترته، ومن «الساغا» أو الملاحم الشفويّة الإيرلنديّة المكتنزة بها ذاكرة مواطنيه والتي تلفح ببديهيّتها كلّ أذنٍ، والنصوص المقدّسة والإعلانات التجاريّة، إلخ...

ظلّ القبض على العمل الوظائفيّ والانعقاد الشكليّ للتناصّ، أي فهمه المنطلق من «الشعريّة» الذي به يطالب جيني، ظلّ معاقاً طوال الفترات السابقة بنوعٍ من التعويميّة نابعة من ممارستين نقديّتين معروفتين: نقد مصادر العمل الأدبيّ، الذي يكتفي بالتأشير على المصادر المُلهمة أو المؤثّرة من دون المغامرة بدراسة تواشجها في النصّ المدروس وشاكلة الكاتب في إذابتها وإثرائها بمقاله الخاصّ نفسه. ثمّ النقد المُحايث immanante الذي يكتفي بدراسة العمل «في ذاته» من دون كبير عنايةٍ بمايتقاطع وإيّاه ويأتيه من نصوصٍ أخرى على نحوٍ يعيه الكاتب ويتقصّده، أو يكون عاملاً في خطابه كذكرى بعيدة فلايعيه. حتّى جاء النقد الشكلانيّ في العقود الأخيرة ليُرينا عدم كفاية «نقد المصادر» (الذي تظلّ دراسة التناصّ في مفهومها الجادّ والجديد مرتبطةً به ولكنّها تطوّره وتذهب فيه أبعد). وفي الأوان نفسه، فهو، أي النقد الشكلانيّ، يُرينا وهم «المُحايثة» والاعتقاد بوجود «نصّ في ذاته» منقطعٍ عن

كلّ ماعداه أو يكاد. في نظر جيني، كان المنظّر الروسيّ للشعريّة تينيانوف Tinianov أوّل من اشار إلى وهم المحايثة هذا ودعى إلى دراسة تناصيّة (وإن كانت الكلمة يومذاك غير قائمة) تأخذ بالنصّ بما هو نصّ في علاقة مع وفرةٍ من النصوص. كتب تينيانوف الذي يذكره جيني: «هل إنّ الدراسة المزعومة بـ"المُحايِثة" للعمل باعتباره نسقاً يجهل علاقاته بالنسق الأدبيّ ممكنة؟ (...) إن وجود واقعةٍ كالواقعة الأدبيّة إنّما يعتمد على علاقته الاختلافيّة (اي العلاقة إمّا بالمجموع الأدبيّ او بمجموع غير ادبيّ)، اي، بتعبير آخر، بوظيفته».

هذا ممّا يعني، كما يوضّح جيني، انّ النصّ الأدبيّ يستمدّ وظيفته من علاقة مزدوجة تشدّه إلى النصوص الأدبيّة الأخرى السابقة له، وإلى انساق دلاليّة غير أدبيّة كالتعبيرات الشفويّة. ويرى جيني انّه يكفي أن نوسّع العلاقة بحيث تشمل انساقاً رمزيّة غير لفظيّة (الموسيقى والرسم والسينما مثلاً)، لنلتقي مفهوم «التناصّ» كما اجترحته جوليا كريستيفا، التي لها ندين باكتشاف المفهوم وبلورته في صيغته الموسّعة الأولى.

شأنه شأن سابقيه من النقّاد، يرى جيني كيف يكتسب مفهوم النصّ لدى كريستيفا معنى بالغ السعة حتّى ليصبح فضفاضاً فلايسعفنا في دراسة التناصّ بمعناه الحصريّ كحوار صريح وشرعيّ او إغارة مخفيّة وباطلة بين النصوص. تدرس كريستيفا مثلاً عمل الصور والاستعارات في عمل فرويد Freud، ماتدعوه بـ«التصويريّة» figurabilité، حيث نرى إليه وهو يوظّف اللعب على الكلمات مثلاً في استيضاح تمثّلٍ او مفهوم، مازجاً على هذا النحو انساقاً للعلامات آتية من المجالين النفسانيّ والاجتماعيّ. وهذا كلّه ممّا يتجاوز في نظر جيني مهمّة ناقد الشعريّة الذي يرث على هذه الشاكلة مفهوماً «مبذولاً» ينبغي العمل على «إحالته مليئاً بالمعنى باكبر قدرٍ ممكن». وخلافاً لنقد المصادر الذي يظلّ التناصّ مرتبطاً به مع ذلك، فإنّ الدراسة التناصيّة لن تعود تعنى بتحديد «مراكمة مبهمة وغامضة للتأثيرات، بل تُسمّي عمل التحويل والهضم او التشرّب لنصوص عديدة الذي يقوم به نصّ مُمَركِزٌ يحتفظ بقيادة leadership المعنى».

يتساءل الناقد عمّا يمكّننا من الكلام عن التناصّ في نصّ، ايّ نصّ.

أيمكن التعامل على النحو ذاته مع كلّ من التضمين أو الاقتباس الحرفيّ والمحاكاة، مع الانتحال والاستذكار البسيط؟ للتمييز بين التناصّ والتلميح المحض أو الاستذكار غير الواعي، ينبغي في نظره الوقوف في النصّ على استعارة نصيّة منتزعة من سياقها ومُدخلة في سياق نصيّ جديد أو نظام لاتشكّل هي فيه سوى عنصر بين عناصر أخرى. لكنّ هذا يظلّ كلاماً تعميمياً يطرح الناقد لتوضيحه أمثلة عديدة، من لوتريامون بخاصّة. يعرض الكيفيّة التي بها يتعامل الشاعر مع «هاملت» شكسبير، ليعدّد فيما بعد التدخّلات الممكنة التي يقوم بها كلّ كاتب لدى لجوئه إلى التناصّ، وسنعرضها على أثر الناقد في موضعها.

يتعلق الأمر، بخصوص لوتريامون وهاملت، بمشهد «حفّار القبور» في «أناشيد مالدرور»، الذي يقيم علاقة تناصّ مع المشهد الخامس من القسم الأوّل من «هاملت». ثمّة للبطل الشكسبيريّ، العاصف، المدلهمّ، وقفة معروفة ولامعة أمام حفّار قبور. مُفيداً من التماع هذه الوقفة في ذهن القارىء الشكسبيريّ، يقيم لوتريامون حواراً مشابهاً -مشابهاً فحسب-، يعمد فيه إلى قلب عناصر المأساة الشكسبيريّة بكاملها إلى سخرية تهكميّة وغنائية كاذبة. لدى شكسبير، تكون «الخفّة» نابعة من الحفار الذي يغنّي فيما يحفر قبراً: «حفرةٌ صغيرةٌ في الطين لهيَ / كافيةٌ لهذا الرفيق.» لدى لوتريامون، يكون المُحاور الزائر هو من يسأل الحفّار أن يتخلّى عن جديّته: «أوَ تحسب أنّ حفر قبرٍ هو بمثل هذه الجديّة؟» (يلاحظ القارىء باديء ذي بدء انعدام أيّ تطابق حرفيّ بين الخطابين، ناهيك عن انقلاب الموقف وعناصره). عندَ شكسبير، يسأل هاملت: «لمن هو هذا القبر ياصاح؟»، فيجيب الحفّار، وكانت قدماه في القبر الذي كان يحفره: «إنّه لي ياسيّدي!». لدى لوتريامون، يكون المُحاور هو من يزعم حيازة القبر: «أنا قويّ، ولذا فسآتخذ لي مكاناً فيه». لاتنقلب هنا العلاقة التناصيّة، غير الحرفيّة الأخذ، فحسب، بل تنتقل أيضاً من المعنى المجازيّ لحيازة القبر إلى معناها الحرفيّ. الشيء نفسه، كما يريناه الناقد، من حيث النظرة إلى الموت: هو لدى هاملت شيء فاجع، مروّع. يتحدث عن البهلول الذي كان الحفّار قد ألقى بجثمانه في الحفرة: «ألف مرّة حملني على ظهره/ والآن كم هو مرعبٌ مجرّد التفكير بذلك! إنّني لأشعر

بالغثيان». على حين يجد لوتريامون في الجثّة شيئاً لذيذاً: «إنّه لجميلٌ أيّها الحفّار أن نتأمّل حطام المدن؛ لكن الأجمل أن نتملّى حطام البشر». هكذا، وكما كتب الناقد، فإنّ «مشهديّة خياليّة كاملة قد استعيرت هنا، لكنّ عملاً خلاّقاً للتناصّ مكّن من إعادة تكييفها وتحويلها ونقضها. من نصّ إلى آخر، تغيّر النبر، والفكر أو الآيديولوجية الموجّهة للمؤلّف، وحركة المشهد نفسها، وذلك لابحكم المصادفة وإنّما بفضل سلسلة من المعارضات والتناظرات تعمل عنصراً بإزاء عنصر. بإعادته معالجة المشهد على هواه كمادّة قابلة للتحويل، إنّما يتبع التناصّ طرقاً تذكّر أحياناً بالعمل الذي يمارسه الحلم على التمثّلات-الذكريات.»

لوتريامون نفسه يعترف في رسالة إلى المصرفيّ الذي تقدّم بسلفة لطبع «أناشيد لوتريامون» بأنّه قد وضع عملاً من نوع «مانفريد» لبايرون. ولقد احتار الاختصاصيّون في أوجه الشبه، غير الواضحة قطّ، بين العملين. ثمّ وجدوا أنّه لايقوم إلاّ في الاشتراك في مصير ملعون، منذور للشرّ، وميل مشترك إلى العزلة والأوقيانوس. هذا ممّا يدفع بالناقد إلى التذكير-الأساسيّ في نظرنا- بعمل النسيان الذي يجب أن يمارسه التناصّ الصحيح: «إنّ التناصّ ينسى في طريقه مايعود إلى بايرون ومايتبع على وجه الحصر من مستويات محتوى مانفريد». وحده نسيان النصّ في حرفيّته يمكّن من إعادة خلقه والابتعاد عنه في عميق حركيّاته ومضموناته.

لهذا العمل التناصيّ فضيلة كبرى تتمثل في نظر الناقد في إدخالنا في نمط جديد من القراءة يطوّح بخطيّة النصّ وأفقيّته. نجد أنفسنا هنا أمام خيارين: مواصلة القراءة، فلا نرى في العناصر المستعارة والمحوّلة إلاّ عناصر من النصّ نفسه، أو الرجوع في الذاكرة إلى العمل الأصليّ ومعاملته كعنصر محوّل. ويضيف الناقد أنّ هذا الخيار لايعمل إلاّ في ذهن المحلّل، ففي ذهن القارىء إنّما يعمل السياقان بالتزامن ويملآن النصّ «بتفرّعات تفتح الفضاء الدلاليّ رويداً رويداً». من الحوار المتضادّة أطرافه والتبادل الانقلابيّ بين النصّ الأصليّ المحوّل والنصّ الجديد ممارس التحويل، تنشأ علاقة جديدة وقراءة جديدة.

هي نزعة حواريّة بالمعنى الثريّ الذي طوّره باختين، بها نسمو من فقر

الخطابِ المونولوغيّ، خطاب المناجاة الذاتيّة، إلى قوّة عليا تعمل فيها الخطابات فوق الخطابات إن جاز التعبير، و«الكلمات تحت الكلمات» بحسب تعبيرٍ لسوسير Saussure. يكون النصّ الجديد نصّاً ممركزاً، بؤريّاً، تتشظّى فيه وتلتمع تعددية من النصوص السابقة ضمن الإمكان الدائم في إرجاعها إلى أصولها، والامكانُ الدائم أيضاً في الالتفات إلى التحويل الحاصل من دون أيّة سَهولة في الكتابة. تكثيف للمعنى، كما في عمل الحلم. لايكتسب النصّ الجديد هنا وحده ثراءه، بل إنّه ليُجبر النصّ القديم الذي عمل هو على تطويره وتحويله، يجبره على التنازل بعض الشيء: «لم يعد هو من يتكلّم، بل نحن من نتكلّم». يلزم لهذا، كما يخمّن القاريء، شجاعة كبيرة وتعلّق كبير بالحريّة، به نشير إلى القديم، ونقول: هذا هو عملنا عليه وعلى هذه الشاكلة نتسلّل إليه بكامل الجهر ونبدّل احواله. من دلالة ملأى أو رئيسة، صار النصّ القديم دلالة ناقصة ومرافِقة. «لم يعد، كما كتب جيني، ليعمل لحسابه الخاصّ، بل صار ينتقل إلى مقام مادّة خام، كما يحدث في «الترميق» الميثولوجيّ». وهنا يستشهد الناقد بتعريف ستروس الشهير للترميق العامل في صياغة الأساطير وتبادلها بعضها مع البعض الآخر عناصر ووحدات تتمخّض دائماً عن أسطورة جديدة مؤسّسة على مايتوفّر من عناصر أو أدوات. كتب الناقد: «في إعادة البناء الدائمة هذه بالاعتماد على الموادّ نفسها، تكون غايات قديمة مدعوّة دائماً للاضطلاع بدور وسائل: تتحوّل المداليل إلى دوالّ، وبالعكس.»

يدعو الناقد: intertexte، مابين-نصّ، او مُتَناصاً (وسنجد عمل هذه المفردة لدى رولان بارت)، النصّ الذي «يتشرّب تعددية من النصوص مع بقائه ممركَزاً بمعنى» هو معناه. تذهب هذه العلاقة من ممارسة الجناس التصحيفيّ (الاناغرام) الذي يسمح بالعثور «تحت الكلمات» على كلماتٍ أخرى، مخفية أو بائنة للقاريء النابه، حتّى التبادلات والتحويلات التي تقوم بين نصوص مختلفة. من هذا المراس أيضاً اللجوء إلى تقنيّات انواع قارّة أو تقليديّة صارت آواليّاتها واضحة لدى قرّاء الحقبة: لجوء رابليه مثلاً، وكذلك ثربانتس إلى بناء روايات الفرسان الشائعة في حقبتهما. لكنّ كلا اخلاقيّة الفرسان و«عقليّة» المأثرة تكون موضوعة من قبلهما تحت طائلة الشكّ

والسخرية من دون انقطاع. الشيء نفسه الذي يفعله جويس إذ يقيم معالجات هائمة أو تائهة تقوم مع ذلك، كما في «يوليس»، على وحدة زمان ومكان وتتقدّم بحسب خطّة روائيّة محدّدة يخضع فيها كلّ فصل إلى توليف صارم. صرامة سنستعرض للتفجير في نوع لاحق من السرد هو السرد السوريالي. نلاحظ كما يذكّر به الناقد، لدى أندريه بريتون André Breton في «السمكة الذوّوب» (القابلة للذوبان) عدم إمكان الفصل بين مستويات المجاز والحرفيّة، ونلاحظ رجوعاً مشظّى إلى الحكاية الشائقة أو الفنطاسيّة، هكذا بحيث «ينمو الخطاب المتناصّ على أنقاض السرد». لانقف هنا أمام وحدة، وإن تكن خفيّة، بل أمام تنافذات مع الزمن الحكائيّ الموروث تمنح السياق السرديّ المتشظّي بعض استناد من دون أن تزجّه مع ذلك في أسار وحدة عليّة (من العلّة) أو شكليّة. وهذا مايبلغ بدوره شأواً بعيداً في عمل جويس اللاحق: «يقظة فينغان»، وفي طريقة «القطع» لدى وليام بورو. يعمل جويس على ابتكار كلمات متعددة المعاني والوظائف، كلمات–حقائب، ويقيم تبادلات بين مختلف أنماط الخطاب ومستويات الكلام ويشوّش، بمنتهى الحذق، المعايير النحويّة والفئات البنائيّة. ويعمد بورو إلى تقطيع صفحة من جريدة أو شظايا من كلام مسجّل، إلى أربعة أقسام أو أكثر، ويخلطها متجهاً من اللا–معنى إلى معنى مضادّ، مشوّش، حالة يؤكّد الناقد على أنها تنشأ من التحام العناصر تنال فيه الكلمات مقروئيّتها من تجاورها أكثر ممّا من ترابط نحويّ ظاهر. ويذهب بورو إلى حدّ النصح بأخذ نصّ مؤلّف ما وزجّ كلمات في جمله، تشوّش خطابه وتضخّه بخطاب آخر. إنّ جملاً كثيرة للعديد من الشعراء تكتسب لدى التدخّل فيها على هذا النحو «المشاغب» تماسكاً جديداً لايتوفّر عليه الأصل. ويمكن في الواقع أن يتسلّى أحد القرّاء بأن يقلب العلاقات في الكثير من أبيات أدونيس ليجدها وقد استوت على أرض شعريّة. هذا مافعله مثلاً الشاعر العراقيّ صلاح نيازي –وسنعود إليه في فصل لاحق– إذ اقترح تحويل: «لاشيء يملؤني وضوحاً كهذا الغموض» إلى «لاشيء يملؤني غموضاً كهذا الوضوح» ومالا«يعرفه» بورو إذْ يوجّه النصح المذكور، ومالايشير إليه جيني، هو أنّ شاعراً كبيراً، الفرنسيّ أنتونان آرتو Antonin Artaud، قد قدّم أنموذجاً فذّاً في هذه التقنية عندما ترجمَ

«الراهب» للويس، فدسّ بين عباراته عبارات من عنده تستحضر إقامته الجبريّة في المصحّ، فلانعرف أحياناً هل المتكلّم لويس أم آرتو. وقد وعى آرتو أهميّة تدخّله، فصار يوقّع ترجمته على نحو: «"الراهب" للويس كما يرويها آرتو».

هذه نماذج مطروحة تعميمياً. صار ينبغي الآن أن نعرف العمل المشخّص الذي يقوم به الكاتب العامل بالتناصّ، أي مايمكن دعوته ببلاغة التناصّ أو شعريّته. وكما رأينا في عمل لوتريامون على الكتاب المقدّس أو على المتن الشكبيريّ، فالتناصّ يفترض انبثاق شيئين بصورة متزامنة في ذهن القارىء: طبيعة النصّ الأصليّ ونوعيّة العمل الذي يمارسه عليه النصّ الأصليّ الجديد.

يدعو الناقد التناص بـ«التلقيم»، كما عندما نلقّم غرسة بفسيلة آتية من أخرى، أو نزرع في جسم مريض عضواً سليماً آتياً من جسم آخر. وكما في حالة تلقيم النبات أو زراعة الأعضاء، فالمشكلة تظلّ في نظر الناقد مشكلة صياغة المنظومة العضوية أو الجسم الحيّ. ينبغي أن يتحقّق هنا تضافر للغرستين أو الجسمَين لاستيلاد غرسة أو عضو يدين بوجوده للطرفين، دَين يمكّنه من العمل.

ينبغي النظر إلى عمل التناصّ من وجهة نظر بنائيّة وبنّاءة، وليس فحسب من حيث مايتمخّض عنه من خلخلة للنصوص أوهدم لآوالياتها وحرف لمؤدياتها في وجهات جديدة (ولو أنّ هذا، وسنعود إليه، حاضر في فلسفة التناصّ أصلاً). إنّ السؤال الأساسيّ الذي ينبغي في نظر الناقد أن نطرحه هو التالي: أيّة علاقة ينبغي أن تدعمها العناصر المتناصّ عليها مع حالتها الأولى (النصّ الأصليّ الأوّل) ومآلها الجديد (النصّ الأصليّ الوليد)؟ يتفق الكلّ هنا على عملٍ في «التحويل» تتخذ فيه الأشكال والمضامين هيئاتٍ أخرى مكتسبة. لكنّ التحويل مفردة فضفاضة تغطّي آواليات وإجراءات عديدة، من قلبٍ ومعارضةٍ وتضادّ وتخفيف أو مبالغة وتكثيف أو توسّع، إلخ... هذا كلّ يحدو بالناقد إلى وضع تصنيف ربّما كان مايزال أوليّاً بعد، لكنّه يساعدنا في القبض على العمل الذي يمارسه الكاتب العامل بالتناصّ على مايريد مناصصته من نصوص سابقة، قديمة أو معاصرة. هذه خلاصة

لحالات عمل التناصّ كما يصنّفها جيني:

١- التحرير (بمعنى التحرير الكتابيّ لماليس كتابياً بالأصل) ver-balisation: وينطبق هذا على حـالة التناصّ بين الأنواع أو الأجناس المختلفة، الأدبيّ والتشكيليّ مثلاً. مثلما عندما يعمد كلود سيمون Claude Simonفي روايته «معركة فارسال»La Bataille de Pharsaleإلى وصف لوحة أو صياغة «محتوياتها» كتابياً، أو مايفعله دوبلن Döblin في روايته «برلين-الكساندر بلاتس» ("برلين-ساحة الاسكندر") إذ يصف، مع دخول بطله برلين، الشعارات المرسومة التي ترمز إلى الأعمال العموميّة في المدينة (الإطفائيين، عمّال الطرق والجسور، إلخ...) هنا، تمنح الكتابة بُعداً لفظيّاً أو ترجمة تحريريّة لمرجع صوَريّ. تجد الكتابة مرجعها في الصورة، وبالعكس، لاتجد الصورة من مرجع لها داخل الرواية سوى النصّ الذي يصفها ويقدّمها. يجهد النصّ هنا، كما يذكّر به الناقد، في اختزال جميع العناصر النافرة أو الأجسام الغريبة غير اللفظية، ومن هنا، «فحتّى إذا كان النصّ المكتوب يحاول الالتحاق هنا بنظام رمزيّ أوسع، فإنّ التطابق بين النوعين يظلّ متعذّراً». هذا العَجز عن المطابقة يدفع بعض الكتّاب إلى الاستعانة برسوم أو علامات تشكيليّة أو حيلٍ أخرى، كما يفعل سيمون إذ يحلّ محلّ مفردة القميص مربّعاً مرسوماً وملتحماً بالعبارة. لكن مثل هذه الاجراءات تظلّ تمثل في نظر الناقد بدائل متواضعة يجهد عبرها الكاتب في «مفصلة نسق علاماتٍ لفظيّة مع نسق لايتطابق وإيّاه، النسق التصويريّ مثلاً.»

٢- الخطيّة linéarisation:الكتابة ظاهرة خطيّة، محكومة باستمراريّة السطور، افقيّاً كما في اغلب اللغات، او عمودياً كما في الصينيّة واليابانيّة. تدريجياً يتقدّم النصّ للكاتب، وتدريجياً يكتسب تعدديّته. لانقدر في الكتابة أن نحافظ على عناصر متعدّدة وندفعها إلى العمل على نحو متزامن كما في الرسم او الموسيقى. يعمد الكاتب إلى مايشبه تسوية لعناصر النصّ الأصليّ الذي يتناصّ هو أو يناصصه وعناصر نصّه الجديد في فضاء الصفحة وداخل حدودها الماديّة. بعد هذه التسوية فحسب، يقدر أن يفيد من بدائل أخرى، تشويش تراتب المقاطع مثلاً، أو التوكيد على بعض الأسطر

بطبعها بحروف مختلفة، مائلة أو سمينة، كما يفعل سيمون في روايته الآنفة الذكر مع سطور يقتبسها من مارسيل بروست.

٣- الترصيع enchâssement: في هذا كلّه الذي تقدّم، يعمد الكاتب العامل بالتناصّ إلى ترصيع عناصر النصّ القديم في نصّه هو. وإلى المجهود السابق وصفه، المتمثّل في تأمين التماسك الطباعيّ أو التسوية الخطيّة في فضاء الصفحة، ينضاف هنا مجهود لاختزال التعارضات التركيبيّة بين النصوص الآتية من مصادر مختلفة. يربط الكاتب بين العناصر إمّا داخل عبارة تضمن بتماسكها النحويّ تماسك الكلّ، أو بإقامة جسور ووصلات بين العناصر تعتمد على وحدة دلاليّة ممكنة. ينشأ هنا تنافذ بين عناصر صارت منفصلة عن معناها القديم، فاقدة لاستقلالها في سياقها الجديد. نمثّل على هذا الترصيع بمايفعله الشاعر محمود درويش في «حصار لمدائح البحر» إذ يستعير بداية البيت الشهير لتميم ابن مقبل، ويكتب: «...«لوانّ الفتى حجرٌ»، لوانّني حجرٌ...» يختلف هذا بطبيعة الحال عن عمل «الحكاية داخل الحكاية»، الذي يحلّله جيرار جينيت، والذي تعمل فيه الحكاية على نحو مزدوج، في ذاتها، وبالارتباط مع الحكاية الأخرى المستدخَلة هي معها. والترصيع نفسه، بحسب مايدخله من تنافذات تناصيّة، يمكن أن ينقسم في نظر الناقد إلى ثلاث فئات:

أ- تنافذ كنائيّ أو تناظريّ، كما في رواية كلود سيمون المذكورة، حيث يترجم الراوي-الطفل، بأمر من عمّه، فقرة لاتينيّة ويستعيدها لاحقاً إلى جانب وصف قطعة فسيفساء قديمة. قطعتان من «المتحف» تتجاوران وتتحاوران.

ب- تنافذ استعاريّ: كما عندما يستعير كلود سيمون في الرواية نفسها، وفي المقاطع التي يصف فيها انتظار بطله لعشيقته وشعوره بالغيرة، يستعير سطوراً من «البحث عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست تصف انتظار بطله سوان اليائس لأوديت، ويطبعها سيمون بحرف متميّز. هنا يجد انتظار بطل سيمون نفسه معمّقاً بحالة انتظار معروفة في الأدب الروائيّ الحديث، فيأتي عمل السلف (بروست) ليدعم عمل خلفه (سيمون)، «ويثريه بتداعيات» نافذة في أذهان القراءة لاتتأخّر عن أن تمدّ القراءة «عبر صوت

الآخر، باتّجاهٍ آخر».

ت-مونتاج لاتنافذ فيه: وهنا يعجز القارئ عن العثور على ترابطات بائنة بين العناصر المتنافرة للتناصّ، كما في حالة وليام بورو وعمله الموصوف أعلاه في «القطّع». ومع ذلك، فإنّ الناقد يرى أنّ مجرد وجود هذه العناصر في تواصليّة خطيّة على فضاء الصفحة يرسم «توالفات بنائيّة أو نحويّة اتفاقيّة تمهّد لتناسقٍ دلاليّ. فحتّى في غياب العرى البنائيّة، تتأسّس دلالة «وحشيّة» (..) وتعددٌ للعب المعنى إلى مالانهاية له.»

جميع هذه التدخّلات التي يمارسها الكاتب على مايُناصصه تدخل في عداد مادعته كريستيفا بالتعديلات المُجراة على المجال السياقيّ (تجاور النصوص). لكنّ الناقد اريفيه Arrivé اشار إلى ضرورة دراستها من وجهة نظر بلاغيّة أو اسلوبيّة لرؤية مايطرأ على السياق التناصيّ (تفاعل النصوص) نفسه. وهذا ماسعى جيني إلى تخصيصه أيضاً في دراسته التي نحن بصدد عرضها هُهنا. ووجدَ أنّ في الامكان التركيز على ستّة انماط نوجزها عنه كما يأتي:

١-التشويش Paranomase: يعمد الكاتب هنا إلى اخذ فقرة من نصّ مكرّس، يتدخّل هو فيه وـ«يتلاعب» به، مُدخلاً عليه «إفساداً» مقصوداً أو دعابة أو فنطاسيّة. قام كلود سيمون في روايته الآنفة الذكر بهذا الإجراء على مقطع من رواية «البحث عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست، فكتب مفرداته كتابة صوتيّة غريبة تجتذبه من الفصاحة العالية إلى اللغة المحكيّة وتدخل «قبحاً» متعمّداً على نثر سلفه الشهير. كانّ الكاتب يهاجم عبر بروست الذي يُجلّه هو بالطبع ويُعجب به، إحدى اهمّ قطع «متحف» اللغة الفرنسيّة أو أحد اهمّ معاقل التراث. ولقد قام الكاتب الاسبانيّ خوان غويتيسولو Juan Goytisolo (ولك إن شئتَ أن تراجع ترجمتنا لمختارات من أدبه في منشورات «توبقال») بالصنيع نفسه لاعلى قطعة معيّنة من التراث الاسبانيّ، بل على الاسبانيّة نفسها التي يكتبها في بعض فقرات روايتيه «دون خوليان» و«خوان بلاأرض» كما يلفظها المواطنون المغاربة البسطاء، مشحونة بأخطاء التلفّظ والتحريفات يقذفها الكاتب «في وجه» أبناء جلدته واستعلائهم القوميّ-اللغويّ. ويقوم بالشيء نفسه، لكن من منطلقات مختلفة بل معاكسة،

إذ يدسّ في الاسبانيّة أحياناً مفردات وعبارات عربيّة يكتبها كما يلفظها هو بطريقته العصاميّة، المتهمّسة، شبه الطفوليّة.

٢- الإضمار أو القطع l'éllipse: هنا يمارس الكاتب الاقتباس المبتور أو إنقاص الكلام على نحو يُحدث حرفاً للنصّ عن وجهته الأصليّة ويمنحه وجهة أخرى لم يكن القارئ ليتوقّعها. مثل هذا مافعله لوتريامون بسيرة بطله «مالدرور» إذ يبتر الصيغة المعهودة لدى معاصريه من كتّاب سيَر أشخاص ملعونين أو «جهنّميين» كبطله، والذين يكرّسون صفحات مطنبة لوصف ماضي هؤلاء الأبطال، فيكتفي هو بالقول: « سابين في بضعة سطور عمّا كان عليه مالدرور في سنيّه الأولى التي عاشها بسعادة؛ تمّ هذا». على هذا النحو يخيّب انتظار قارئه، خصوصاً القارئ المعاصر له والمعتاد على الصيغة السرديّة المذكورة. بتخييبه قارئه، الذي يقول هو له أنّ المشروع قد تمّ وهو الذي لم يقل عنه سوى سطر واحد لايشفي من غليل، يلغي لوتريامون، بكامل الضحك، سلطة كلّ من السيرة والماضي والصيغ المكرّسة، محبطاً علاقة القارئ الرومنسيّة بهذه الصيغ وبالسيرة، وقاذفاً في الأوان ذاته، وكما يلفت الناقد النظر إليه، «حربة مسمومة» في اتّجاه كتّاب عصره.

٣- التضخيم أو التوسّع l'amplification: وهنا يعمل الكاتب بمعكوس الإجراء الذي سبق. يحوّل النصّ ويحرّفه بأن ينمّي فيه، في الاتّجاه الذي يريد، عناصر دلاليّة أو مسارد شكليّة يراها هو فيه، ولعلّها كانت كامنة في النصّ «في البيضة» أو ليست بالموجودة فيه إطلاقاً. سبق أن أشرنا إلى دسّ أرتو عناصر وشكليّات خاصّة به في «الراهب» للويس. ومثل هذا أيضاً، وهو ممّا سبق أن أشرنا إليه كذلك، مافعله لوتريامون بمقارنة بودلير البسيطة بين عمق كلّ من الانسان والبحر أو تباريهما في تعذّر سبر الغور، فيوسّعها لوتريامون ويقلبها بأن يركّز فيها على خسارة الانسان أمام البحر أولاً، ويفخّمها ويضخّمها ثانياً بأن يلقي على شعرية بودلير الرومنطيقيّة المتفجّعة غلائل سخرية ناشئة ممّا يضيفه من لغة نثرية وعلمويّة ينعتها الناقد بـ«سينة الطويّة». هذا كلّه «يمطّه» لوتريامون إلى حدّ الانفجار، يلغمه بشيء من الثرثرة المقصودة والاطالة «الخبيثة» والسفسطة الوقحة والناطقة بنفاذ فلسفيّ متضمّن في سخريته الشيطانيّة. وهكذا، فحيثما يكتفي بودلير بالقول

مخاطباً الانسان بإزاء البحر: «...تتأمّل روحك / في التدحرجِ اللانهائيّ لأمواجه»، يكتب لوترياموْن: «أيّها الأوقيانوس الشيخ، لايمكن قطّ مقارنة عظمتكَ الماديّةَ إلاّ بالمقياس الذي نكوّن لانفسنا عمّا لزمَ من قوّة فاعلة لإنتاج كتلتكَ في كلّيتها. لايمكن أن نتغمّدَكَ بمحضِ نظرة. وحتّى نتأمّلكَ، ينبغي أن يُديرَ البصرَ مرْقابَهُ في حركة متواصلة صوبَ نقاط الأفق الأربع، مثلما يكون على عالمِ رياضيّاتٍ، لكي يحلّ معادلةً جبريّةً، أن يتفحّص، كلاً على حدة، الحالاتِ العديدةَ الممكنةَ قبلَ أن يحسمَ في المشكل. يلتهمُ الانسانُ موادَّ طاعمةً، ويقوم بمجهوداتٍ أخرى جديرةٍ بمآلٍ افضلَ ليبدو بديناً. الا فلتنتفخْ ماطابَ لها ذلكَ، هذه الضفدعةُ اللطيفة. تطامَنْ، إنّها لن تبزّكَ ابداً في الضخامةِ؛ كما أفترضُ أنا على الأقلّ. احيّيكَ ايّها الأوقيانوسُ الشيخ!» بهذه الاضافاتِ المتراطمة، والسذاجة الكاذبة المُقحَمة، واستدخال قواميس عديدة تذهب من لغة الفيزياء (الكتلة، الطاقة، القوّة الفاعلة، الكليّة...) إلى البصريّات (العين والمرقاب ونقاط الأفق أو جهاته) فالرياضيّات، فالحيوان، إلخ...، بهذا كلّه يوقفنا لوترياموْن كما يرى الناقد أمام حقيقة الوجود المؤسية والمضحكة في آنٍ واحدٍ باكثر ممّا تفعل غنائيّة بودلير.

٤- المُبالغة l'hyperbole: وهو إجراء شديد الشبه بماسبقه، لكنّ لايقوم على تضخيم الكلام «كمياً» بالضرورة لزحزحته أثره، بل في مبالغة معناه والمغالاة فيه نوعياً. تقود مفاقمة الكلام هذه إمّا إلى تعميق الأثر إيجابياً أو ضخّه بفلسفة أو اداتيّة غير متضمّنة فيه، ومافعله لوترياموْن بنصوص بودلير وشكسبير يقف هنا أيضاً مثلاً على هذا. أو يقود إلى نتيجة معكوسة مثلما هو معروف في البلاغة إذ «يُسقطنا» الإلحاح على الشيء في الاعتقاد بمعكوسه. وهذا مامارسه خوان غويتيسولو مع مقولات بعض الفلاسفة والأدباء الاسبان التقليديّين، يدفع هو تقريظهم للـ«جوهر الخالد» لاسبانيا إلى حدودٍ تدفع القارىء إلى الضحك وتحوّل الخطاب إلى كاريكاتوريّة خالصة.

٥- القلب أو العكس l'interversion: وهو الصيغة الأكثر شيوعاً في التناصّ، وخصوصاً في المحاكاة الساخرة، لمافيه من عمل للتضادّ يذهب بعكس الخطابات الاصليّ المستدخَل في علاقة تناصيّة. وهو بدوره يتضمّن

صنوفاً عديدة:

أ- **قلب موقف العبارة أو أطرافها**: في المثال السابق (لوترياموِن مُناصِصاً بودلير) مثلاً، يتوجّه بودلير بالخطاب للانسان، فيأتي لوترياموِن ليحرف الخطاب في اتّجاه البحر. وهنا يحدث تحويل للأفضليّة أو للأولويّة بالغ الأهميّة. وحده الأوقيانوس يستحقّ مخاطبة لوترياموِن، وهنا تكمن ضربة أولى موجّهه للإنسان الذي لن يتأخّر الشاعر عن أن يسدّد له ضربات أخرى عديدة.

ب- **قلب القيمة**: وهنا يطرح الناقد مثلاً العلاقة التناصيّة بين «أناشيدلوترياموِن» و«رؤيا يوحنّا» في «العهد الجديد». معروفٌ في هذه الرؤيا كيف يأتي إلى يوحنّا الرسول ملاك ويشير له إلى امرأة جالسة على ظهر دابّة قرمزية اللون، «في ثياب أرجوانيّة، مزيّنة بالذهب واللؤلؤ وكريم الأحجار» ويقول له إنها تجسّد «الدعارة». أما مالدرور، هذا الكائن الشيطانيّ، فيقوده حباحب (دابّة الحقول، الزاحفة، تحلّ هنا محلّ الملاك المجنّح)، وتبدو له الدعارة في ملامح «امرأة جميلة، عارية» تأتي لتضطجع عند قدميه. لاحاجة، حتّى قبل أن نواصل في الفقرة التالية ملاحظة العمل الذي يمارسه مالدرور مع كلّ من الدابّة والمرأة، أن نسهب في عرض نتائج هذا القلب للعلاقات بالقياس إلى نصّ «العهد الجديد».

ت- **قلب الوضع الدراميّ**: وهنا يحلّ الكاتب السلب محلّ الإيجاب، والعكس، لافي تناظرٍ أليّ بل على نحو كفيل بإحلال مراتبيّة محلّ أخرى. في الحالة نفسها المستشهد بها في الفقرة السابقة، نرى في «الرؤيا» إلى الملاك وهو يسحق المرأة المتبرّجة التي ترمز إلى الدعارة، يسحقها بحجر كبير شبيه بالرحى صارخاً إنّ بابل أمّ المعصية سيُطوّح بها على هذه الشاكلة ولن يعثر عليها أحد من جديد. هي عقوبة رمزيّة تعمل في الحكاية التوراتيّة كعقوبة فعليّة، فعلى أثرها نقرأ في «رؤيا يوحنّا» أنّه، بهذه العقوبة، «ثأرَ الربّ لدماء خادميه». ويذكّرنا الناقد بأنّ مالدرور يقوم بالعكس تماماً، إذ بدلّ أن يسمع نصيحة الحباحب بسحق المرأة التي ترمز إلى الدعارة، يأخذ حجراً كبيراً ويهوي به على الحباحب نفسه ويقتله. لايمكن الاّ نتصوّر هنا قراراً حاسماً من لدن لوترياموِن، به يقلب مراتبيّة قيم الكتاب المقدّس رأساً على عقب،

إضافةً إلى استدخاله قلبه لحكاية العهد المقدّس في إيقاع هو إيقاع أناشيده الخاصّ نفسه.

ث- قلب القيم الرمزيّة: يأخذ الكاتب هنا رموز النصّ السابق له ويمنحها في سياقه الجديد ضدّ دلالتها تماماً. وهذا مايمارسه لوتريامون أيضاً على «رؤيا يوحنّا». فكما خلّص المرأة المتبرّجة من صورة السلب المُلصقة بها، يقلب في مقطعٍ آخرَ سلّم قيم «الرؤيا». يُعامل «العهد الجديد» الأفعى والعفريت باعتبارهما كائنين شيطانيّين، ويرى لوتريامون في الأفعى رمزاً للخالق وفي العفريت رمزاً للرّجاء. كذلك نرى في «موسم في الجحيم» لرامبو إلى «البعل الإلهيّ» المعروف في «نشيد الإنشاد» وهو يخلي المجال لـ«بعلٍ جهنّميّ».

٦- تغيير مستوى المعنى: ويتمّ هذا بنقل المعنى إلى صعيدٍ آخر، وتحويل المجاز إلى الحرفيّة أو العكس. يحدث هذا مثلاً عندما يأخذ الشاعر الفلسطينيّ محمود درويش العبارة اليوميّة: «تصبحون على خير» ويحوّلها إلى «تصبحون على وطنٍ»، محوّلاً العبارة، مع شحنة واضحة من الدعابة المرّة، إلى أفق رجاء معاق بموانع عديدة إليها تتوجّه سخرية الشاعر. ويطرح جيني هنا أيضاً مثلاً من لوتريامون الذي يستغلّ الدعوة المعروفة في «سفر القيامة»: «هلمّوا ...»، ويصوّر مائدة إله آكلٍ للحوم البشر. هكذا يصرب بعرض الحائط بدلالة الاتصّال الروحيّ، ويحوّل المائدة المدعوّ إليها من مكان تحشّد روحانيّ إلى محلّ مأدبة متوحّدة للغول.

هذه 'الأواليّات، التي يمكن بالطبع أن نضيف إليها أواليّات أخرى ممكنة الاستكشاف، تدلّنا على الحريّة الكبيرة التي يتيحها التناصّ للكاتب بمجرّد أن يتوجّه هو إليه بروح صريحة وبعقليّة تحويلٍ ومجابهة فعّالة لنصوص الآخرين. حريّة وفعّاليّة نرجو أن يتذكّرهما القارىء عندما نأتي لمعاينة مايفعله أدونيس من ناحيته. كتب الناقد: « وهكذا فإنّ صوَر التناصّ توفّر لنا حقل استكشاف شاسع سنحتاط من تسويره أو إغلاقه. ذلك أنّ من النادر أن يكون نصّ أدبيّ مستعاراً ومقتبَساً كما هو. إنّ السياق الجديد ليجهد عموماً في أن يضمن لنفسه استحواذاً ظافراً على النصّ السابق. فإمّا أن تكون هذه العمليّة مخفيّة [نُخفي فيها مفردات الكاتب الذي نناصصه

وشكليّاته، بأن نجددّها كلياً]، فيعادل العمل التناصّي «مكياجاً» يكون من النجوع سيّما وأنّ النصّ المستعار قد تمّ تحويله بصورة حاذقة. أو أن يُصرّح السياق الجديد بأنّه يمارس إعادة كتابة نقديّة ويقدّم للنظر إعادة صياغة للنصّ. وفي كلتا الحالتين، يجد التشويه الحاصل تفسيره في الحرص على الإفلات من مسيرة لانمارس فيها سوى التكرار المحض، ونرى في إثنائها، علاوةً على ذلك، إلى النصّ السابق وهو يهدّد بمعاودة التجسّد والانغلاق على نفسه والتفوّق بحضوره على السياق [المستدخَل هو فيه] بالذات.»

تقاطعات جويسيّة:

في مقالة بالغة الثراء في العدد نفسه من مجلّة «الشعرية»، يتناول اندريه توبيا André Topia دراسة التناصّ في نصّ جيمس جويس. وكسابقيه، يؤكد الناقد على أن الطريقة التي بها تتقاطع النصوص في نصّ بذاته، والطريقة التي بها يعمل النصّ الأخير على إنعاش سابقاته ضمن مجهود فعّالٍ للمؤلّف «الجديد»، هي التي منحت مثل هذه الأهميّة المتعاظمة في أدب القرن لنصوص من أمثال «الأرض الخراب» لإليوت أو «كانتوس» لعزرا باوند، أو، خصوصاً، «يوليس» جيمس جويس. يورد الناقد أنّ الفيلسوف ميشيل فوكو قد كتب مرّةً عن عمل فلوبير باعتباره استعادة لماسبقه تتضمّن إمّا نقضاً له أو تطويراً: «إنّه عمل يتأسّس في فضاء المعرفة بدءاً: يقوم في علاقة جوهريّة مع الكتب (...) ينتمي إلى أدب لايوجد إلاّ بفضل ماهو مكتوب من قبل (...) إنّ فلوبير هو، بالنسبة إلى المكتبة، كمثل مانيه بالنسبة إلى المتحف(...) ينبني عملهما حيثما يقوم الأرشيف».

إنّ التقليد والتضمين هما في نظر الناقد الأنموذجان الأوّلان للتناصّ. بهما يكون كلّ عملٍ خزّاناً واسعاً من الأمثلة، منجماً ليس على المؤلّف إلاّ أن يغترف منه مايعزّز مقاله. لكنّ هذين الأنموذجين مدموغان بنوعٍ من السلبيّة أو المراتبيّة. فالمقلّد هو ابداً تابع بالقياس إلى انموذجه الذي يصبح انموذجاً بالمعنى المليء والقويّ للكلمة. والتضمين أو الاقتباس يظلّ حرفيّاً ولايسمح بتفاعل بين النصّين، أو انصهار. هنا يمثّل فلوبير انموذجاً استراتيجيّاً في دفع التناصّ نحو معناه الحديث، ملغياً بذلك العلاقة المراتبيّة بين النصوص

وتجاورها المحض، غير الانصهاريّ. هو أوّل من حذف المعقّفات التي تشير إلى التضمين الحرفيّ وصار ينسب لسواه أقوالاً يصوغها بأسلوبه الخاصّ ضمن مايُدعى بالنقل أو الاستشهاد غير المباشر. وهذا ممّا يسمح له بتحقيق القدر الأكبر من الاستقلاليّة، وبتذويب عبارات الآخرين في شكل عباراته وبالأخذ بها لصالحه عبر تعديلاته الخاصّة وإضافاته (ذلك أنّ كاتباً كبيراً يظلّ غيوراً على شكله أبداً، لايتنازل عنه أمام أشكال الآخرين وإيقاعاتهم، وهذا بالذات مالن نجده في أمثلة أدونيس). هذا الأسلوب دشّنه فلوبير في «بوفار وبيكوشيه»، وسيستخدمه جويس بكثافة عبر مونولوغه الداخليّ الذي «يتشقّق فيه النصّ ويتشظّى، كما يعبّر الناقد، ويصبح مطواعاً أمام تعدديّة من العبارات...»

ببالغ الحريّة، حريّة التدخّل، يقحم الكاتب هنا نصوصاً وعباراتٍ وعلاماتٍ تداهمه بها الحياة (أي الثقافة أيضاً)، ويجعلها «ترتدّ بعضها على البعض الآخر، ويحرّفها بخفّة». خلافاً للمنتحل الذي يقذف بنصّ الآخر في «نصّه» لاعلى التعيين، جاعلاً ذلك النصّ يصرخ بملء فواه بعائديّته إلى النصّ الأصليّ، يذهب جويس في العدوانيّة والتدخّل المتدرّج والفعّال، يذهب، كما يرى الناقد، إلى حدّ قلب المنظور التقليديّ للمحاكاة نفسه بالذات. لم نعد هنا أمام الموازاة التي تُراعى بحرص وخشية بين الأص المحاكي والنص الجديد الذي يحاكيه. إنّ جويس لاينقل المسار القديم لعمل هوميروس، مانحاً إيّاه صياغة ملائمة ليوليس عصريّ. بل هو يجعل عناصر من الملحمة الهوميروسيّ" تضيء مسار بطل روايته الذي يأتي، أي المسار، ليُدخل على الملحمة نفسها وعلى فهمنا لها «تصحيحاتٍ» وإضافاتٍ عديدة، وخطيرة. كلاً النصّين، المحاكى والمحاكي، يتعرّضان أو يعرّض أحدهما الآخر إلى الخطف والانعداء والتعدّل من داخل. يقرّب الناقد عمل التناصّ هنا من مفهوم الكتابة الدريديّ (نسبة إلى الفيلسوف دريدا) باعتبارها نوعاً من النسخ التضعيفيّ (بالمعنى الفوتوغرافيّ للكلمة) به تزداد الصورة بُعداً عن «الأصل» المفترض مع كلّ نسخة. ومايُعاب على المُنتحل بالذات هو عجزه عن إبعادنا عن النصّ، فمابالك بتحويله أو «إفساده»؟ إنّ إعادة الكتابة التي يمارسها التناصّ إنّما تُحدث ثغرة في التكامل المزعوم للعمل الأصليّ وفي وحدته وتماسكه، وتفتح

فيه سلسلة غير متناهية من النُسَخ غير المتطابقة. إنّ الأهميّة بكاملها معقودة، إن أمكن الاستمرار بالكلام بمفرداتٍ دريديّة، للزيادة التي يُحدثها النصّ الأخير على سابقة، ولعمل «الانتثار» أو «التبعثر» أو «الانزياح» الذي يقحمه على «الأصل». وهذا ممّا يعني أن «الأصل» مدموغٌ بالنقص أبداً، وأنّه إلى الأبد يستدعي عمل «الزيادة». والمهمّ، هنا، حتّى ينتج تناصّ حقيقيّ، هو مدى التدخّل الفعليّ والفعّال للكاتب العامل بالتناصّ، بحيث تنتج «منظومة نصيّة جديدة مختلفة نوعياً عن مجرّد إضافة وحدتين إحداهما إلى الأخرى». ليست المسألة مسألة حسابٍ، بل كيمياء. وهنا تبرز إشكالية «التلقيم» كما طوّرها دريدا أيضاً، إذ ينبغي كما أسلفنا في القول أن ينبت من اجتماع الفسيلة المقتطعة من موضع وموضعها الجديد أو تربتها الجديدة نبات جديد يدين بوجوده للاثنين ويتجاوزهما معاً. وهذه التحوّلات هي من الخطورة بمكانٍ بحيث يتحدّث الناقد هنا عن «نقلة من المتن الانسكلوبيديّ -متن دوائر المعارف التقليديّة- الذي يُراكم الأمثلة، إلى متن عضويّ نُسجت فيه علاقات مع مجموع الانطلاق ومجموع الوصول في آنٍ معاً. إنّ المقطع المضمّن يظلّ يحتفظ بعلاقاته مع فضائه الأصليّ، لكنه لايكون مستَدخَلاً في وسطٍ جديدٍ بلا «عقاب»، أي بدون أن يتعرّض هو والفضاء الجديد هذا إلى تعديلاتٍ ليست بالهيّنة».

هكذا نلاحظ أمرين أساسيّين ينساهما العامل بالانتحال أو يتناساهما: احتفاظ العنصر التناصيّ بعلاقته الشرعيّة بكلا الوسطين (الأصليّ والنقليّ)، وتعرّض كلا الفضاءين إلى آثارٍ ونتائج هي نتائج عمليّة التناصّ بالذات. وتبرز هنا في الأوان ذاته مشكلتان: مشكلة أبوّة وبنوّة أولاً. فينبغي أن نعرف دائماً مَن هو أبو هذا النصّ أوذاك، مايعود لقيصر وما يعود لله، ما«حجم» ابتكار هوميروس مثلاً، وماإضافة جويس عليه. وثانياً: وجوب التحقّق من تجانس السياق، اي ألاّ يكون النصّ المستعار شبيهاً بلصقة ناشزة في الجسم المستعير. فمثلما في التلقيم أو الغرز بمعناه الطبيّ هذه المرّة، معنى زراعة الأعضاء، يكفي ألاّ ينسجم القلب اوالكبد المزروع مع بقيّة أعضاء الجسم المستقبِل حتّى يكون ثمّة تعارُض وخطر موت.

لمعرفة عمل جويس التناصيّ، ومع كونه يمثّل أنموذجاً راقياً للتناصّ

الروائيّ أو الروائيّ- الشعريّ لااللشعريّ المحض، سنقوم هنا بعرض واسع لجماليّات عمل التناصّ عنده كما يحلّلها توبيا مع وفرةٍ من الأمثلة. إنّ الفارق في نوعيّة الكتابة بين جويس وكتّاب آخرين، فرجينيا وولف مثلاً، يكشف عن فارق في التصوّر، فارق إبستمولوجيّ إذا جاز التعبير. تعمل وولف، كما يؤكّد الناقد، على محو الحدود بين العبارات وعلى جعل جميع العناصر، مهما كان من تنافرها، تنسكب في تواصليّة موسيقيّة أداتها جملتها الطويلة التي يمكن نعتها بالمتناغمة من دون تردّد. تناغم، بالمعنى الصقيل وشبه التقليديّ للمفردة، لأنّ الكاتبة تنطلق، كما يذهب إليه الناقد، ويمكن تأييده في هذا بسهولة عندما نرى في مايأتي الفرقَ مع جويس، نقول تنطلق من القول بتناظر الواقع وتقطّعاته، وتجهد في أن تفرض عليه في كتابتها «إن لم نقل نظاماً، فعلى الأقلّ سطحاً منظماً». خلافاً لهذا، يتشكل نصّ جويس، المحكم الانغلاق والعتامة خارجياً، من مجموعة من الكتل وسلسلة من الخطاب كلّ تفصيل فيها، حتّى الأصغر، هو «محسوب» بدقّة رهيبة ومأخوذ به بحسب وزنه الخاصّ وكثافته الخاصّة. ذلك أنّ هذا النصّ، نصّ جويس، «ينطلق من قانون [خارجيّ] منظّم وشديد الإلزام يتعيّن «تسميته» في نصّ متشظّ. تحيل وولف إلى الواقع المتشظّي (كما تراه هي) إلى فاعل موحّد متماسك، فيما ينطلق جويس من فاعل متشظّ [لايؤمن بالفاعل الموحّد أو الأنا المتماسكة، ومن هنا حداثته]، ويرينا كيف يعمل عليه، وفيه، واقع متماسك ومقنّن إلى حدّ الطغيان. وعلى حين تعمل وولف ضمن الانسجام وبهدف الانسجام، فإنّ نصّ جويس هو مجموع «بوتقات خطابات»، أشكال ملزمة تجد لغة بطله بلوم نفسها مجبرة على الانسكاب فيها. وكلّ عمل النصّ إنّما هو كامن في التوتّر، في التناقض الظاهر بين هذه البوتقات أو المَصاهر التي لاتبدو أبداً إلاّ على هيئة متشظيّة أو مضعّفة، من جهة، وبين النسيج المتعدّد الأشكال للنصّ المتواصل طباعِياً الذي يشكّل لها المحلّ الهندسيّ والوعاء». هذا كلّه يرينا كما يلاحظ الناقد كيف أنّ تسمية خطاب بلوم في النقد التقليديّ بـ«تيّار الوعي» تارةً، و«منطق التداعي» طوراً، لاتهبنا فكرة صحيحة ولاعميقة عن الشعريّة أو الشكلانيّة الحقّ التي بها يعمل هذا الخطاب ومايتقاطع معه من معارف عديدة.

لانجد هنا تواصليّةً قسريّة بين العناصر-ولاتكامليّة. بل نجد تكافؤاً، أو، بالعكس تعارضاً. يعمل النّصّ هنا على مستويين. **مستوى افقيّ** تتجاور فيه الخطابات والمعارف المختلفة المصادر في فضاء الصفحة، وقد وحّد بينها سطح فسيفساء أو نسيج محكم الصناعة، باذخ. **ومستوى عموديّ**، يجد فيه نصّ جويس دعامته وشكله الأوّل في عامل سابق له، يشكّل هو تحقيقه الحاليّ المتفارق في اللغة. إنّ الاكتفاء بالمستوى الأفقيّ، وإرجاع الوحدات إلى أصولها اليسيرة التحديد مع كلّ شيء، هو في نظر الناقد أن نضرب عرض الحائط العمل الفعليّ للتناصّ، الذي لايبرز باكتماله إلاّ في المستوى العموديّ. باتبّاع كلّ من العموديّة (التذكيرات، التلميحات، القبسات الكاملة أو الجزئيّة، الدقيقة أو المحوّرة، الحرفيّة أو المختطَفَة، وإعادات إنعاش المعنى)، والأفقيّة (عمل «المونتاج» أو اللصق والمجاورَة)، نتمكّن من اجتياز كامل عالم بلوم.[1] كتب الناقد: «إنّ كلّ كلمة تدخل هنا في علاقة توتّريّة مع المجموع الذي تستمدّ منه أصلها (من النصوص القائمة أو البوتقة البلاغيّة) وفي الأوان ذاته مع المجموع الذي تجد نفسها مستدخَلة فيه من دون أن تكون مندُمجة به حقّاً (الكتلة الطباعيّة لصفحة جويس). في هذه العلاقة المزدوجة يقوم التناصّ الجويسيّ».

يستدعي ماتقدّم أن نوضّحه بأمثلة. أمثلة تنبسط على مراجع صغيرة (جمل مسموعة أو مقروءة، صحف، إعلانات، أغانٍ، إلخ...)، مثلما على مراجع كبيرة (المتن الهوميروسيّ خصوصاً). في بداية فصل «آكلة اللوتس»، تثير دعاية لأحد صنوف الشاي أحلام البطل: «مزيج من أعلى طراز، مؤلّف من أفضل [أنواع شاي] سيلان». تأتي الجملة بلا معقّفات، ضمن خواطر بلوم، فلانعرف إن كانت ضمن كلامه أو هي عائدة إلى نصّ آخر، ثمّ نتذكّر أنّها كانت وردت كقبسة صريحة في الفصل السابق تماماً. يُعلمنا الناقد أنّ هذا الاجراء شائع بكثرة في الرواية. يورد الكاتب جملة مع إسنادها الذي ينسبها لصاحبها أو مصدرها، أوّلاً، ثمّ يجعل الجملة نفسها تختلط في خطاب بلوم وتخضع فيه إلى تحويرات فعّالة عديدة، بما يشكّل ظاهرة «استرفاد» مستمرّ في هذا النصّ متعدّد المراجع والمصادر. إنّه تذويب للصيغ الشائعة أو الكليشيّات، يقابله إجراء معاكس ومتناظر معه: مهارات بلوم

الشخصيّة نفسها تتحوّل على يد المؤلف إلى صيغ مسكوكة وعبارات متواترة، مايشبه شعارات أو كليشيّات. هكذا يتشخصن المؤسّسيّ (العائد للتراث) ويتأسّس الشخصيّ (يصبح تراثاً)، ويكتسب الاثنان توازناً شائقاً. يصبح النص فضاءً تجول فيه «خطابات محدّدة أو معيّنة بشدّة، وفي الأوان ذاته يتيمة». يتّم مبعثه عمل المؤلّف عليها، الذي جعلها تفقد إلى حدودٍ بعيدةٍ قيمتها البلاغيّة الأصليّة وتلتحم بالقيمة الايحائيّة الشاملة للنصّ.

، مثالٌ آخر على هذا التناصّ الجويسيّ: «الشرق الأقصى. لابدّ أنّه بلدٌ جميل. الفردوس الارضيّ، أوراق كبيرةٌ كسلى يدَع المرء نفسه ينجرف عليها عبرَ التيّار، صبّار، مروج مزهرة جميعاً، عرائش-ثعابين كما يدعونها هناك». ماعدا المفردة «صبّار»، فإنّ جميع عناصر العبارة هي، كما يذكّر به الناقد، نمطيّة ومأخوذة من المعجم الكلائشيّ عن البلدان، في لغة السياحة خصوصاً. فكأنّ تعبير: «الشرق الأقصى» لمسة ناظم الكترونيّ ماأن نضغط عليها حتّى تتدفّق جميع المعارف الممكنة حول «خانة» معيّنة هي منطقة الشرق الأقصى. عبرَ هذه العناصر يطلق لنا حالة المعرفة واللغة المحيطة بشخصيّة بلوم. وهذا المراس شائع في النصّ كلّه، ممّا يهب الانطباع بالوقوف أمام نوع من التحشيد العشوائيّ لكلّ شيء. انطباع سرعان مايزول عندما نتمعّن في النصّ ونلاحظ عمل الزحزحة والمونتاج الشعريّ والتركيبيّة التحليليّة الذي يمارسه عليه الكاتب.

مايهب هذا العمل حيويته هو في نظر الناقد ضرب من التردّد يمنعه من السقوط في أيّة يقينيّة اليّة. أبداً لاتكون النتيجة نفسها بين «خزّان» المعارف والمعلومات أو «مستودعها» المستثمَر أو المُستنفَر في النصّ («بنك المعلومات» إن أمكن استخدام تعبير شائع)والزحزحة الشعريّة الممارسة عليه. خلافاً للكتّاب الذين يجهدون في جعل الواقع ينبثق في النصّ في حالتة «الخالصة»، منقّى من كلّ تدخّل لذاكرة هذا الذي يُعاينه أو لَمعيشه وثقافته، يرينا جويس بالعكس أنّ كلّ شيء موجود في الكتب والمعاجم ودوائر المعارف واللغات المنبثقة في الواقع عن ظاهرة أو سواها، فهي أشبه ماتكون بمعجمٍ جوّالٍ ومتجدّد. هو واقع مأخوذ لديه في وفرة قوانينه ومايفرزه حوله من لغات. لغات وقوانين لايعمل بلوم على المفاضلة بينها ولا المصادقة على بعض

منهـا دون بعض، بل هـو يطرحـهـا في تجـاورها المذهل، مـتكامـلاً كـان أو مُتَعاضلاً.

وهكذا، فلايشكّل عمل جويس مجرّد آلة كبيرة، مستقبلة وباثّة، مادعاه دريدا باكبـر «ناظم الكترونيّ مكمن»، ناظم هو في نظره من الضخـامـة وعلوّ الأداء بحيث تشحب أمامه أكبر ناظماتنا الالكترونيّة، بل ينبغي النظر فيه خصـوصاً إلى أواليّات «الاختطاف» و«الحرف» و«الزيادة» و«النسخ» بالمعنى المزدوج للمـفـردة العربيّة، نسخ تكرار ونسخ إلغـاء. وهذا ممّا يمكن الوقـوف عليه عبر المثل الصغير التالي. فيه نرى كيف يجمع جويس، في مزيج من خطاب التاريخ والأسطورة والدعابة والشعر، معجزة المسيح سائراً على الماء وذكرى صورة رآها في مجلّة: «آه، في البحر الميت، عائماً على الظهر، قارئاً كتاباً تحت مظلّة شمسيّة مفتوحة. يتعذّر الغرق حتّى إذا ماأراد المرء ذلك؛ صارَ صلباً تقريباً من فرط الملوحة». عبر هذه الصـورة، يلخّص جويس، وكأنّما يفعل ذلك خفيةً، وضعيّة إنسان القرن العشرين، الذي لم يعد ليؤمن بالخـارق الدينيّ، والذي يروح مـسـتـغـرقـاً في بحث عن السـعـادة منغلق أو متوحّد: كتب الناقد أنّه «محلّ المعجزة مافوق-البشريّة، تحلّ صورة سائح مستغرق في ترويح شبيه بحالة النبتة الجامدة في مكانها لاتبرحه».

في فصل واحد من «يوليس»، وليكن فصل «آكلة اللوتس»، يعدّد الناقد عمل وفرة مذهلة من الخطابات منها: البلاغة الصحفيّة؛ أسلوب الأوامر العسكريّة؛ اسلوب التـأليف الأوبراليّ؛ الغنج الاجتمـاعيّ؛ الكلام العـاميّ للصغـيـر الآتي للبحث عن أبيـه في مقـهى الحـارة؛ نداءات باعة البوظة المتجولين؛ عبارات الاعتراف في الكنيسة؛ صيغ التوبة والاستغفار التي تنطق بها المـوامس أمام الحشد؛ صيغ وصايا الموتى؛ صيغ الفجور الذي يتكلّف التهذيب؛ الكتابة الصيدلانيّة المختصرة؛ الخطاب الموجّه للاغراء والحثّ على المراهنة، إلخ... في فـصـول أخـرى، نرى إلى التـجـاور المتـفـاعل للخطاب العـاطفيّ والتـفـخيم الملحميّ ولغة صحف الإثارة؛ لغة المسلسلات الأدبيّة ومحضر اجتماع تيّار قوميّ؛ رطانة الصحف الرياضيّة وعالم الصالونات؛ لغة الأعراس المتأنّقة وزيارة شخصيّة مرموقة؛ دفن أحد الأكابر والتقارير العلميّة المزعومة في المجلاّت؛ محضر جلسة لاستحضار الأرواح ووصف

كارثة طبيعيّة؛ رطانة القضاء والطبّ وخربشات الحيطان؛ كليشيّات التعازي ولغة أدب الأطفال؛ أسلوب السجالات البرلمانيّة والمناظرات البلاغيّة؛ أسلوب المواكب الدينيّة والشعر التوراتيّ؛ إيقاع الملاحم ومجازاتها ولغة البانوراما الجغرافيّة وإطناب دوائر المعارف؛ وصف بطلات الأساطير والحوليّات السلتيّة القديمة والحكاية الأليزابيثيّة، إلخ. إلخ...

عبر هذه اللغات يتقدّم وعي بلوم وعالم إيرلندا المحافِظة (بلد المؤلّف والبطل)، وتاريخ الانسانيّة في أطواره ومراحله المتتابعة معكوسة في تتابع لغاته وخطاباته. يتملكّنا، كما يعبّر الناقد، «الانطباع بأنّ تنوّع الواقع يمرّ أوّلاً عبر تنوّع الخطابات. مهما يكن من خصوصيّة الواقع، فنحن نجد دائماً خطاباً محدّداً بمافيه الكفاية للتعبير عنه. تصبح الخطابات هي الطريق الملكيّة لإعادة بناء الواقع. في نوعٍ من القلب يبتعد جويس عن مسالك المؤلّف الواقعيّ الذي يجهد في مطابقة خطابه مع أطر الواقع، ليتمسك بالخطابات التي تنتشر في هذا الواقع. هكذا تكون مقولة جويس هي التالية: «في أدنى شظايا الواقع تتفتّح رؤيّة للواقع تجسيميّة كاملة». ولايخفى مافي هذه المعالجة للخطابات ومجاورتها في النصّ في جميع تناظراتها الممكنة من طاقة على الخرق أو الهدم كبيرة. هدم ممارَس على الخطاب التقليديّ والرؤية السائدة للنصّ والعالَم، وعلى الرؤية الكاثوليكيّة خصوصاً التي يستهدفها جويس أوّل مايستهدف في خطابه التجديفيّ من اقصاه إلى اقصاه. خلافاً لادّعاء هذه الرؤية أو أصحابها بتماسكها ومناعتها أو عصمتها، يرينا هو هشاشتها بمجرّد استعادته، استعادةً كاريكاتوريّة، الممارسات والخطابات الكنسيّة من طقوس توبة واعتراف ووشوشة وموعظة، ومـاإليها. بل إنّه لَيعمد إلى خلط الأوراق والعناصر ويدعها يهدّم بعضها البعض تدريجياً. يبرز عن تدخّل «المدنّس» في «المقدّس» أو العكس. كما في الرسالة المشبعة بلغة دينيّة ورعة والتي تكشف عن خيانة زوجيّة: «موعد في الأحد قرب المصلّى. لاتردّي طلبي». أوالإعلان عن: «مومس مهتدية حديثاً، تلقي محاضرة»، تسرد فيها «كيف قابلت الموتى». مثلُ هذا العمل على النصوص والعبارات المتناصّة، يقابله عمل على الواقع نفسه. تبلغ روح النكتة لدى جويس حدودها القصوى عندما يكشف، عبر إبراز الكليشيّ والمنمّط في لغة الموعظة، عن مدى إملال

الأخيرة وثقلها حيثما تتوخّى هي وتزعم الإنارة وهداية الروح. ويرينا الأهليّين في المستعمرات مسحورين لابخطبة الراهب وإنّما بنظّارتيه اللتين تصدر عنهما إشعاعاتٌ زرقاء. أو المتعبّدين الذين يصيبهم الجذل إذ يبتلعون خبز القربان كما يفعلون بقطعة حلوى مسكرة. أو المتسكّع النائم إثناء التناول الكنسيّ وعليه هيئة أحد المغتبطين...

للوقوف على التبادل الديناميّ أو الانعاش المتبادل بين شظايا الواقع ونُتَف الخطابات هذه وسرد الكاتب نفسه لمسيرة «بطله»، يستخدم الناقد استعارة «البوتقة والصدى». إنّ القبسات والاستعارات، مع جميع تحويراتها، تبدو «كشظايا نصّ أوسع انتُزعت هيَ منه كمثل كتَلٍ هائمة من دون أصلٍ ولاغاية». إنّها تتحرك في فضاء طباعيّ واحد، ولايهب أيّ منها الانطباع بتجاوز الأخريات. كلّ «استدخال» من هذا النوع يخضع لمعايير أسلوبيّة خاصّة ملائمة لطبيعته. ومن العلاقة بين «الاستدخال» و«السرد» تنشأ نوعيّة النصّ نفسه ووظيفته الكليّة. وظيفة غير ممكنة الاستكناه من دون النظر إلى مايمارسه جويس من عمل تناصيّ لاحظنا في ماتقدّم بعض وسائله وآثاره. عمل إعادة خلق أو إعادة كتابة به أثبت جويس كما يرى الناقد أنّ عمل مُعيد الكتابة re-writer لهو أكثر أهميّة أحياناً من عمل المحقّق (بالمعنى الصحفيّ للكلمة: كاتب الريبورتاج) reporter الذي يأتي بالأشياء كما هي، أي كما يتوهّم أنها تكون عليه.

هذا العمل «الريبورتاجيّ»، الذي ينبغي أن نفهمه هنا بالمعنى العالي للكلمة (استعادة الواقع كما هو وتوهّم إمكان تقديمه في حالته الخالصة) يمارسه أحياناً في الرواية كتّاب كبار. براوننغ مثلاً، أوفرجينيا وولف ووليام فولكنر. الواقع لديهم هو، بتعبير الناقد: «الغائب الكبير والحاضر الكبير». غائب: لأنّ تجميع الخطابات لايقود أبداً إلى إعادة تشكيل رؤية موحّدة للأحداث. وحاضر: لأنّ كلّ شيء في هذا النمط من الروايات مُخضَع إليه. خلافاً لهؤلاء، يرينا جويس، في استدخالاته وتلقيماته العديدة لنصّه بنصوص الواقع والمعرفة، أنْ ليس ثمّة أبداً «سوى واقع «ملوّث» من قبل بالتواضعات، كلّ شيء فيه صار نمطاً أو كليشة». عن هذا الواقع ينزع جويس سحره، فلايقوم سوى سحر النصّ. وعن الشعيرة الدينيّة، ينزع طقوسيّتها، فلايعود

سوى طقوسيّة النصّ نفسه. نصّ تعزيميّ، شعائريّ، سحريّ وساحر من اقصاه إلى اقصاه.

في التناصّ النقديّ، او عندما يصبح النقد...كتابة:

في دراسة شيّقة بعنوان:«التناصّ النقديّ» (العدد ٢٧، الخاصّ بالتناصّ من «الشعريّة»)، تعرض ليلى بيرون–موازيس Leyla Perrone-Moisés إمكانات قيام تناصّ في النقد. تذكّر اوّلاً بماكتبه باختين في دراسته الآنفة الذكر عن ديستويفسكي إذ يرى في البوليفونيّة أو تعدديّة الأصوات والنزعة الحواريّة «ضرباً من انموذج فنّي جديد للعالَم، خضعت فيه لحظات أساسيّة عديدة من الشكل الفنّيّ القديم إلى تحوّل جذريّ». هذا التوجّه إلى الحواريّة وتعدّد المعاني ومجموعيّة النصّ، ماكان له في نظر الناقدة الاّ يلقي بنتائجه على النقد. فماإن تشظّت وحدة النصّ وتجانسيّة الخطاب، حتّى وجد النقد نفسه ملزماً بالتفكير عميقاً بنفسه وبالخطابات الأخرى وبالأثر الأدبيّ. والسؤال الهامّ الذي تطرحه الناقدة هو التالي: هل يمكن ان يقوم تناصّ نقديّ بين الناقد والكتاب او بينه وبين نقّاد اخرين، مثلما هناك تناصّ إبداعيّ يشدّ كلّ مبدع إلى كتابات الآخرين الابداعية وغير الابداعية؟ للاجابة على هذا السؤال، تتفحّص الناقدة الاعمال النقديّة لثلاثة نقّاد كان لهم حضور فاعل في العقود الأخيرة: الروائيّ والناقد موريس بلانشوMaurice Blanchot، الناقد وعالم السيميائيّات رولان بارت Ro-land Barthes، والروائيّ والناقد ميشيل بوتور Michel Butor.

يبدا التناصّ النقديّ بالاجراء القديم والمعروف، المتمثل بالاستشهاد بالنصّ او التمثيل بجملٍ منه. كتب بوتور بهذا الصدد: «إنّ الاستشهاد الاكثر حرفيّة هو بحدّ ذاته، وفي حدود معيّنة، محاكاة»، بالمعنى المسرحيّ للمفردة الأخيرة، اي تقليد لايستبعد عملاً للتحويل، والسخرية في بعض السياقات. «فمجرّد اقتطاعه [اي اقتطاع الاستشهاد او نصّ القبسة من النصّ الأصليّ] يحوّله، هو والاختيار الذي أدخله فيه، وتقطيعه (إذ يقدر ناقدان يستشهدان بمقطع بذاته ان يحدّدا اطرافه على نحو بالغ الاختلاف»، والتخفيفات التي امارسها عليه، التي يمكن أن تُحلّ في النصّ بناءاً نحوياً اخر، والشاكلة التي

بها آقاريه بالطبع، والتي بها يكون مأخوذاً داخل تعليقي.» إلاّ إنّ التناصّ النقديّ يتجاوز في نظر الناقدة هذه الممارسة المعهودة للاستشهاد، ويتخطاها إلى إجراءات لايطالها النقد التقليديّ. إجراءات تعمل هي الأخرى بـ«التشرّب» و«التحويل» اللذين ترى فيهما جوليا كريستيفا جوهر التناصّ.

تذكّر الناقدة انّ اوّل مايواجهه الناقد في سعيه إلى التناصّ هو مسألة «الحدود». حدود نصّه ونصوص الآخرين من جهة، وحدود النصّ الابداعيّ والنصّ النقديّ من جهة ثانية. فلئن كان المبدع يتمتع بإزاء نصّ الآخر بحرية كبيرة، يعيد خلقه كما يشاء، بل إنّه بقدرما يعيد خلقه يبتعد عن المنزلة الاختزاليّة والخضوعيّة، منزلة المقلّد والمكرّر أو المنتحل، فالأمر ليس كذلك بالنسبة إلى الناقد. يصرّح الناقد بمايأخذه من الآخر ويتمسك به بحدوده. خلافاً لمايحدث في التناصّ الابداعيّ، لاأوضح هنا من الحدود التي ينتهي بها النصّ الادبيّ وهذه التي بها يبدأ نصّ النقد. وعلاقة الناقد، في النقد الكلاسيكيّ بخاصةً، موشومة بالخضوع للمبدع، أو على الأقلّ بالاعتراف المطلق بملكية الأخير. يضيف هو من عنده لهذه الملكيّة، يوسّع حدودها. هذا من حيث العلاقة بين النصّين. أما بين الخطابين، الأدبيّ والنقديّ، فقد بقيت الحدود مثبّتة حتّى ايّامنا. بقي الخطابان يُحالان إلى نمطين من الكتابة مختلفين. وهذا بالذات ماجاء لزحزحته، هو والنمط الأوّل من الحدود، عدد من النقّاد-الكتّاب تمثل أحد مساعيهم الاساسيّة في إزالة الحواجز بين الأنواع، لابين الشعر والسرد وحدهما مثلاً، بل كذلك بين التعليق النقديّ والانشاء الأدبيّ. ويقف النقّاد الثلاثة المذكورون في الطليعة من هؤلاء. كتب بلانشو بهذا الصدد: «لايعود كتاب، ايّ كتاب، إلى نوعٍ، بل يعود كلّ كتابٍ إلى الأدب وحده». وكتب بارت إنّ «الكتابة (في جميع الأزمنة) هي البحث عن تكشّف اللغة الكبرى، هذه التي هي شكل جميع اللغات الأخرى». وكتب بوتور: «يكشف النقد والابداع عن كونهما وجهين لنشاط واحد، وإنّ المقابلة بينهما كنوعَين تتلاشى لصالح تنظيم أشكالٍ جديدة».

في سعيه إلى تفجير الحدود، يصطدم الناقد-الكاتب بمسألة «الملكيّة» خصوصاً. كتب بارت في S/Z: «هوذا المشكل المطروح على الكتابة الحديثة: كيف نقسر جدار العبارة، جدار الأصل، جدار الملكيّة؟» لكن بدل الادّعاء، كما

يفعل مستسهلو الإغارة الأدبيّة، بأنّ خطاب الكاتب هو ملك الجميع (تصريح يحوّل الكتابة إلى عبث، إذ يكفي أن يجمّع مدّعي الكتابة نصوصاً من سواه ويمضي عليها باعتبارها «نصوصه»)، يطرح بارت استراتيجيّة أو «آلة حرب» كاملة تقود إلى «السرقة» بمعناها الخلّاق الذي تعاقد عليه قدامى العرب: إعادة معالجة معاني الآخرين بحيث لاتعود تمتّ لمقالهم الأصليّ بصلة. إنّ بارت نفسه يشدّد هنا، كما سنرى، على ضرورة العمل بإجراءات من التقطيع والبعثرة وإعادة الصياغة والتضعيف والاستنطاق تصبح فيها العناصر المستعارة، بتعبيره هو نفسه، «متعذّرة على التمييز»، أي جديدة.

ترى الناقدة أنّه بحسب نظرتنا إلى مسألة الحدود هذه، يتحدّد إمكان قيام تناصّ نقديّ أو عدمه. ترى النظرة التقليديّة، المهيمنة حتّى الآن، ترى في الأدب لغة (مستقلة، قائمة بذاتها) وفي النقد لغة في اللغة métalengage، لغة تعلّق على أخرى، تتلوها هي، فهي لغة ما بعد-لغة. لغة ماورائيّة مثلما تشكّل الميتافيزيقا «ماوراء» الفيزيقا. هذا ممّا يعني ان الكاتب ينشيء عبر لغته خطاباً في العالَم. على حين يسعى الناقد، في لغته التي هي لغة في اللغة، إلى إنشاء خطاب حول خطاب الكاتب في العالَم. لكن لأنّ الناقد هو الآخر في العالَم، فهو لايقدر، وإن لم يشأ ذلك، ألاّ ينشيء هو الآخر لغته، وأن ينشيء تاريخه. وهكذا فإذا كانت الكتابة (الابداعيّة) حوار ذاتٍ مع العالَم، فإنّ النقد هو حوار تاريخين وكتابتين. حوار بقي حتّى الآن منظوراً إليه في حالة تجاور. فلئن كان التناصّ الابداعيّ يسمح للكاتب، بل يطالبه كما رأينا في عمل لوتريامون على نصوص الآخرين، بابتلاع نصّ الآخر وتذويبه وتحويله إلى «شيء» آخر (وإلاّ لكان محاكاةً سانجة أو انتحالاً)، ففي التناصّ النقديّ يُجاور خطاب الناقد خطابَ الكاتب، يتراكب معه لكنّه لايذوّبه.

على نحوٍ بالغ الخصب، ترجع الناقدة إلى مفهوم الحواريّة كما طوّرته كريستيفا في أثر باختين، حواريّة تحدّد علاقة الكاتب ومتلقّيه والنصوص الأخرى. ترى كريستيفا أنّ هذه العلاقة ترتسم في محورين: محور أفقيّ تنعقد فيه العلاقة بين الكاتب ومتلقّيه (متسلّم الخطاب)، ومحور عموديّ يخوض فيه النصّ حواراً مع نصوص الآخرين (أو نصوص أخرى للكاتب نفسه). في حالة النقد ينضاف محوارن آخران: محور أفقيّ يخوض فيه

الناقد حواراً مع قارئه هو، المحتمل، ومحور عموديّ فيه ينشأ حوار النصّ النقديّ مع نصوص نقديّة أخرى، يلتقي هو معها أو يفترق عنها.

إلاّ إنّ هذه المحاور تسمح بقيام تقاطعاتٍ عرضانيّة عديدة تذكر منها الناقدة حوار الناقد مع الكاتب الذي يدرسه هو، وحوار الناقد مع القارىء الفعليّ (هذا الذي أقامَ من قبلُ قراءته) والقارىء الممكن أو القادم للكاتب (أي، عموماً، القارىء بوصفه عنصراً بنيانياً في العبارة الابداعيّة)، وحوار النصّ النقديّ لامع النصوص النقديّة الأخرى فحسب، بل مع نصوص إبداعيّة أخرى يرى الناقد أنّها تتقاطع مع خطاب الكاتب بطريقة أوبأخرى. إذا أردت التمثيل على هذا سأقول إنّني إذ ادرس شاعراً، وليكن السيّاب، فأنا، علناً أو ضمناً، أتحاور أوّلاً مع نصّه نفسه، وثانياً مع النصوص الأخرى التي تتلامس وإيّاه، إيجابياً (تطوير هذا الشاعر او ذاك له مثلاً في طور معيّن من مسيرته الشعريّة)، أو سلبياً (قصور هذا الشاعر أو ذاك عنه داخل حدود حقبته)، وثالثاً مع النقد العربيّ، القديم (فهم الجرجانيّ للشعر مثلاً) والجديد (القراءات المتوفّرة للعمل السيابيّ)، ورابعاً مع النقد الأجنبيّ، السابق منه (فهم هايدغر مثلاً لرسالة الشاعر) والقريب العهد (تصوّررومان ياكوبسون أو جان–بيير ريشار للعبارة الشعريّة)، وخامساً مع القارىء السيّابيّ القائم أو المحتمل (إساءة فهم الحقبة أو عدمه لفهم الشاعر، إلخ...)، ومع قارئي الممكن سادساً، وتظلّ حوارات أخرى، عديدة، ممكنة. إلاّ إنّ هذه التقاطعات لاتشجّع في نظر الناقدة على التناصّ في النقد كما يتوهّم المرء لأوّل وهلة، بل هي تدعّم الحدود وتقلّل من إمكان الذوبان بالآخر أو تحويله. هكذا تكون حواريّة التناصّ الابداعيّ «ابتلاعاً» مشتركاً، تذويباً وإعادة خلق، وحواريّة التناصّ النقديّ تجاوراً وازدواجاً وفي أفضل الأحوال تراكباً. لايبلغ النقد بمعناه الابداعيّ إلاّ نقد يتقدّم هو نفسه باعتباره: كتابة. «نقد» لايعود في هذه الحالة تعليقاً إيضاحياً لما قد يكونه خطاب الكاتب، بل هو مرافَقة له تزيده غموضاً وعتمة، العتمة الجوهريّة التي تصنع قوّة النصّ نفسه. بهذا المعنى، وبحسب لعب على الكلمات للناقدة، يكون الناقد كما عرفناه حتّى الآن «تابعاً» suiveur، والناقد الجديد «مُتابِعاً» poursuiveur، أي مترصّداً لـ«إمكانات غموض».

ينبع طموح الناقد إلى إكمال العمل الأدبيّ والوجود إلى جانبه بكامل الشرعية من كون العمل الأدبيّ ناقصاً ومفتوحاً أبداً. هذه الحقيقة قائمة منذ أن كان ثمة أدب وكان نقد. وحدهما وعيها والاضطلاع بها يعودان، كما تذكّر به الناقدة بحقّ، إلى فترات قريبة. إنّ العمل المنجَز، الكامل، المغلق على نفسه والمكتفي بذاته هو إمّا يوتوبيا أو عمل متحجّر، منتهٍ في عرف القراء والتاريخ الأدبيّ والمبدعين القادمين. عمل-هيكل. الأعمال الحيّة إنّما هي حيّة لكونها ثريّة بالوعود، وحافلة بثغرات مضيئة يمكن دائماً التسلّل إليها أو منها وإضافة بُعد جديد لا ينتبه إليه الكاتب المدفوع للكتابة عادةً بوعيه وبلاوعيه. بُعد أو معنى ممكن يقدر الناقد (أو القارئ، وهو، على شاكلته الخاصّة، ناقد) أن يضيفه، أو معنى قائم يستكنهه ويُظهره إلى النور ويُتمّمه. هذا الانفتاح للنصّ هو مايصنع مايدعوه بارت بـ«العمل المقروء» (القابل للقراءة) lisible. ووحده العمل المقروء يظلّ في رأيه قابلاً للكتابة وإعادة الكتابة scriptible. وحده مثل هذا العمل يمكّن من الكتابة، ولايعتقد بارت بأنّنا نكتب «حول» عملٍ، وإنّما «انطلاقاً» منه دوماً. وهذا خلافاً لبوتور الذي ينطلق من هذا الاعتقاد إلاّ إنّه يعتبر النقد إكمالاً وتمديداً للعمل الأدبيّ. إنّه يطالب بـ«نقد دقيق يحترم النصّ» حيثما يطالب بارت بـ «نقد يعيد كتابته» مع كلّ مايفترض هذا من «خيانة» و«رغبة بالاستحواذ» وإعادة الخلق. بارت يعيد الخلق أو الصنع، وبوتور يُتمّم. ذلك أنّ بارت، كما تكشف عنه القبسات من نصوصه التي تقدّمها الناقدة، ينطلق من تصوّر علاقة لولبيّة لامتناهية بين النصوص، يشكل كلّ من النصّ ونقده فيها نقطتين صغيرتين في لولبٍ أو حلقة. على حين ينطلق بوتور من تصوّر معماريّ أو أثريّ يرى في الأدب نوعاً من كاتدرائيّة عالية، عملاً كليّاً، يأتي النقد لايضيف إليه قطعة جديدة فحسب، بل كذلك انسجاماً إضافيّاً. هو، كما ترى الناقدة، حلم بتمام التاريخ، أي المشروع الهيغليّ المعروف. أمّا تصوّر بارت فيندرج في تصوّر الكتابة باعتبارها تيهاً، انتشاراً دريدياً، تتحاور فيه الأعمال وينطلق كلّ منها من يتّمه الخاصّ نفسه. وهذا هو مايدعوه إلى قلب العلاقة النقديّة كليّاً. مع بوتور، يظلّ العمل النقديّ، رغمَ استقلاله، غير تامّ السيادة أمام العمل النقديّ الذي يطالب هو أمامه بـ«الدقّة والاحترام» بكلماتٍ صريحة. مع بارت،

مـامن سيـادة مطلقـة للمـؤلّف. كتب بارت: «إنّ [نصّ] بروست هو مـاياتي إليّ،وليس مـاأدعوه: إنّه ليس «سلطة»، بل هو مجرّد ذكرى حلَقيّة. وهذا هو ما–بين–النصّ أو التناصّ: استحالة العيش خارج النصّ غير المتناهي...»

أمّا بلانشو فينطلق من تصوّر العمل باعتباره منفتحاً أيضاً. كتب:«إنّ الشاعر هو هذا الذي يضحّي بنفسه ليدَعَ السؤال مفتوحاً». لكن انطلاقاً من عمل الانعاش نفسه الذي يمارسه النقد على العمل الأدبيّ، والذي يمكّن النقد من أن يتمتّع بحياته الخاصّة، يفارق بلانشو كلاً من بارت وبوتور ليرى أنّ العمل الأدبيّ «ليس بالمكتمل ولاغير المكتمل، بل إنّه يكون [وكفى]. مـايقوله العمل هو هذا فحسب: أنّه كـائن، ولاشيء أكثر». مـاتكون في هذه الحـالة علاقة القراءة –بما فيها القراءة النقديّة– بالعمل؟ «إنها تجعل العمل يكون». لاتفعل، كما تعبّر الناقدة بلغة بلانشو، سوى «أن تمكّن مـاهو كائن من أن يكون». هكذا، إذ تكون عـلاقـة النقـد بالأعـمـال «تواصليّة» لدى بوتور، و«تجاوريّة» لدى بارت، فهي تكون لدى بلانشو سعياً إلى الالتحاق بالأصل أو بكلمـة الأصل. أصل هو عـزلة الكاتب –والقـارىء– بإزاء كلمـة الكينونة. كتبت الناقدة أنّه لدى بلانشو «تكون جميع الكلمات مجروفة من لدن مركز متراجع بلاانتهاء، والعمل مفتوحاً في اتجاه المَعاد، من ناحية الموت، والصمت».

هذه التصوّرات الثلاثة للعلاقة النقديّة تقود جميعاً إلى التناصّ (تناصّ النقد والأدب)، لكن عبر طرق مختلفة وبطرائق متباينة. إنّ ثمّة حواريّة، بالمعنى الباختينيّ المحدّد في بداية هذا العرض، لكنّها حواريّة «بنائيّة» لدى بوتور، «انتشاريّة» لدى بارت، و«تكراريّة» أو «حشويّة» لدى بلانشو (بمعنى الحشويّة المقصودة فلسفياً، حشويّة كلام لايقدر إلاّ أن «يكرّر» نفسه، مدفوعاً، كما في أدب بيكيت وبلانشو الروائيّ نفسه، إلى الصمت الذي ينزع هو إليه بكلّ قواه ولايقدر عليه مع ذلك). كتبت الناقدة: «إنّ نقد بلانشو هو السرد المكرّر لحكاية بذاتها يعيشها بطلّ بذاته». سواء اتعلّق الأمر بمالارمه أو هولدرلين أو كافكا أو ريلكه أو موزيل أو آرتو أو شـار، أو سـواهم من الكتّاب الذين كرّس لهم بلانشو قراءاته الرائعة المعروفة، قراءات تغذّي بدورها عمله الفلسفيّ والروائيّ نفسه، فإنّ الشاعر (والكاتب لديه شاعر) هو

لديه دائماً، وكما كتبت الناقدة، أورفيوس «يغنّي في قلب الموت وفي جوار الصمت، أسيراً لمهمّة صابرة، غير مباشرة، ومحتومة. ولمّا كانت الكتابة هي هذا الصراع المبدوء دائماً والذي هو على الدوام نفسه، فإنّ نقد بلانشو استحواذيّ ومستحوِذ». نقد يتسلّط على كاتبه، وعلى مَن يعاشر نصوصه، فَيدخل مثله في هذا الترداد الطويل، شبه التعزيميّ، لكلام دائم الغياب مستمرّ الغواية. تختلف الأعمال والمقاربات الخاصّة بكلّ كاتب، إلاّ إنّ بلانشو «يوحّدها في رؤية قويّة، وهاجس مستحوذ لديه كامل القدرة في التسلّط علينا؛ يوحدّها في: كتابة». ولواننّا تفحّصنا، كما تفعل الناقدة، قبسات عائدة إلى كتّاب مختلفين، لوجدنا انهّا، مع عائديّتها الواضحة والمصرّح بها إلى كتّابها المختلفين، إنّما تحيل إلى بلانشو نفسه دائماً وأبداً. فكأنهّم، كما تعبّر الناقدة بدعابة، «قد انتحلوا كلام بلانشو قبل أن يكون». كتب شار، الذي يستشهد به بلانشو: «لتكن هذه المجازفة هي وضوحك». وكتب جورج باتاي، الذي يذكره بلانشو: «إنّ غياب الشعر غياب للحظّ». ويتحدّث هولدرلين، الذي يتوقّف عنده بلانشو، عن الحاضر الموحش والفارغ باعتباره «امتلاءاً بالعذاب وبالسعادة». ويطالب ريلكه، الذي يقرأه بلانشو، بـ«موت منحوتٍ بتعمّقٍ، الموت الخاص/ الذي هو بحاجةٍ إلينا لأنّنا نعيشه/ والذي لانكون اقربَ إليه ممّا نكونه هنا [على الأرض]». يكفي أن يقابل القاريء هذه العبارات مع تصوّر بلانشو للكتابة في علاقتها بالصمت وبالموت ليلاحظ انّ الناقد، مع حفاظه على علاقة العبارات بأصحابها، يقرّبها دائماً، بمجرّد اختياره لها، وإدراجه إيّاها في نسيج هو نسيجه، نقول يقرّبها من «مركز لاهب لكلام قويّ»، فاتحاً بذلك إمكان «تناصّ في خطاب يكون نقداً من دون أن يكون محاكاة».

بوتور هو الآخر، وعلى شاكلته، يمارس هذا «الاختطاف» للكاتب موضوع قراءته. في كتابه «حكاية شانقة»، نتعرّف على أبيات وعبارات لبودلير وقد ذابت في النصّ النقديّ والتحمت بالبناء النحويّ لعباراته، نميّزها، حتّى إذا لم نكن نعرفها من قبل، من لهجة الخطاب الذي «يعلّق» عليها. يعمل التناصّ منذ عنوان الكتاب. معروف أنّ بودلير قد ترجم اقاصيص ادغار الان بو تحت عنوان: «حكايات شانقة» (أو خارقة للعادة). ترجمة ارتبطت بعمله الابداعيّ نفسه لممارسه عبرها من صنيع مترجم فذّ،

وهاهو بوتور يأتي ليرى في حياة بودلير نفسها «حكاية شائقة» كان يمكن أن يكتبها بو. كذلك، فقد أهدى بودلير ترجمته إلى حماة بو: «إلى عظمة ماريا كليم وطيبتها». فأهدى بوتور كتابه عن بودلير إلى جان دوفال، عشيقة بودلير التي عداها الشاعر بالسفلس وبقي شاعراً بالإثم طيلة حياته: «إلى جمال جان المشتوم». هكذا يحسّ بوتور، كما تذكّر به ليلى بيرون، بتماهٍ أو تطابق للأدوار بين حماة بو وأمّ عشيقة بودلير، هذه الأمّ للعشيقة التي سدّد الشاعر تكاليف دفنها من المبلغ الذي تلقّاه عن ترجمتة لـ...بو. والأمر كلّه ينطلق من إيمان بوتور بالعمل الجماعي والوجود المشترك، يتمّ فيه النصّ نصوصاً أخرى، وحياةٌ حيواتٍ سواها. كتب: «إنّ الفرد هو بالأصل لحظة في هذا النسيج الثقافيّ. وهكذا فالعمل جماعيّ أبداً. لهذا السبب عنيت بمشكلة التضمين أو الاقتباس.»

في نظر بارت، تدور النصوص في حلقة أو دائرة. هي «فتات» أو شظايا عائدة إلى «كلٍّ» هائم. ولقد ترك لنا بارت صيغة تطبيقيّة إذا جاز التعبير لهذا التصوّر في كتابه «S/Z». فيه، يأخذ عباراتٍ أو مقاطع من قصّة بلزاك «سارازين». يكتب كلّ قطعة بحرف مميّز، ثمّ يروح ينميها في خطابه النقديّ، ينشيء عليها وينوّع. بعدما قطّع القصّة على هذا النحو و«التهمها» في خطابه، يقدّمها لنا في نصّها الكامل في نهاية الكتاب. فيكون النصّ الأدبيّ قد تحوّل إلى مايشبه «ملحقاً» بالنصّ النقديّ الذي شكّل على هذا النحو مآله أو واحداً من مآلاته المكنة. مآل كان نصّ بلزاك يسعى إليه ويتحرك في اتّجاهه منذ البداية، ويعيش في غيابه نوعاً من اليُتم شبيهاً بهذا اليُتم الذي يقول بنيامين ودريدا أنّ النصّ يعيشه طالما لم يلقَ مترجمه، مترجم لايمنحه شهرة إضافيّة بل حياة أخرى ممكنة في لغةٍ أخرى. كأنّ عمل الروائيّ، كما كتبت الناقدة، قد «أدركه الموت ماإن وجد نفسه مصنّفاً وشبه منسيّ، حتّى جاءت الهزّة التي يعرّضه لها بارت لتعيد وضعه في حركة ولتُنعشه أو تُحْييه». لايستعيد العمل حياته إلاّ في الحوار الذي يعقده معه الناقد، ممارساً عليه عملَ تناصّ. يمارسه عندما يضطّلع بخطابه النقديّ الخاصّ باعتباره هو الآخر كتابة، «لغة بمثل شعريّة العمل الأدبيّ». كتب بارت أنّ ما–بين–النصّ أو المُتَناصّ (النصّ الناجم عن التناصّ) «لايتمتّع بقانون

آخر سوى لانهائيّة استعاداته (...) في هذه الحالة يقوم المشروع النقديّ (إن كان مايزال ممكناً الكلام عن نقد) في قلب الصورة الوثائقيّة للمؤلّف إلى صورة روائيّة، عصيّة على التحديد، غير مسؤولة، ومقذوفة في تعدديّة نصّه الخاصّ نفسه: عمل سُرِدَت علينا مغامرته، لامن قبَل نقّادٍ، وإنّما من قبل الكتّاب أنفسهم: بروست مثلاً، أو جنيه».

هكذا يكون النصّ مندرجاً بادىء ذي بدء في المتعدّد، وهو، كما كتبَ بارت أيضاً، لايستمدّ من القاموس أو المعجم «سلطة التعريف (المغلق) وإنّما البُنية غير المتناهية» أو، كما كتبت الناقدة، فإنّ نصّاً كنصّ بارت هذا لايعود عبارةً عن «تكديس خطابات، وإنّما تواشجاً يوجّهه إلى اللاّنهاية.»

الاستتباعات المعرفيّة للتناصّ:

لايختتم جيني دراسته الهامّة التي أطلنا الوقوف عندهافي فقرة سابقة من دون أن يشير إلى عدد من الاستتباعات الهامّة معرفيّاً للتناصّ، والتي تستحقّ أن ننوّه بها ههنا.

١- **التناصّ كاختطاف ثقافيّ**: كان مفكّرون عديدون، في أولهم الفرنسيّ غي ديبور Guy Debord، قد عرّفوا، كما أشرنا إليه، التناصّ بكونه عمليّة «اختطافٍ» détournement ممارَسة على النصّ وتغييراً لوجهته. على النحو ذاته يرى جيني أنّ التكرار المحض لأقوال الآخرين (إلاّ في حالة السطو عليها، نسخها، وادّعاء استملاكها) غير موجود. يمارس التناصّ على النصوص عملاً نقدياً، سواء أكان مقصد الكاتب المُناصِص نقدياً بصراحة أم لا. وليس من قبيل الصدفة أن يمارس كبار الكتّاب أو الكتّاب الطليعيّون عملاً فعّالاً للتناصّ. وذلك أولاً لأنّ الكاتب المتقدّم والنزيه في عمله عارف طبيعة عمله، والذكريات الثقافيّة التي تسكنه. يعيد هو طرح خطاباتٍ صار وزنها التاريخيّ واللغويّ ساحقاً. ساحقاً ومعيقاً أحياناً، عندما تشكّل مايدعوه الناقد «خطابات-متحجّرات». فيأتي الكاتب ليمارس عليه، بلا لصوصيّة بل بوعي وجلاء، عمل محاكاة ساخرة (أو غير ساخرة) تؤشّر على حدود هذه الخطابات وتعيد تحريك أفضل مافيها. هكذا سيوظّف بيرون الملحمة الجديدة، وينفض رابليه عن نفسه المعرفة القروسطيّة، ويمارس

لوتريامون عدداً من «التصحيحات» على الرومنطيقيّة، ويخرج جيمس جويس في حرب ضدّ التقاليد الأدبيّة، الشعبيّة والعارفة، الإيرلنديّة والعالميّة، ويستغلّ جميع مستجدّات البلاغة الصحفيّة والمجلاّت الاعلانيّة والدعائيّة. يستعيد الكاتب هذا القديم في خطاب جديد يكون (كما هو مفترض، وإلاّ لفشلَ التناصّ) أقوى منه، أي من القديم، أو يضارعه في القوّة. يتخلّص من هذا القديم-بأن يتجاوزه. يريه، كما يعبّر الناقد، حدّه- يفتحه على حدودٍ جديدة. ولمّا كان نسيان الخطابات أو تحييدها مستحيلاً، فالكاتب يعمل في نظره على تشويش أقطابها الأيديولوجيّة. أو أنّه يؤكّدها، بأن يجعل منها موضوع لغة إضافيّة، لغة في اللغة، مابعد-لغة، أو مافوق-لغة. «آنئذٍ، كتبَ الناقد، يولد من شقوق الخطابات القديمة كلام جديد متعاضد وإيّاها. تضخّ هذه الخطابات بكلّ قوّتها النمطيّة الكلام الذي ينقضها، وتُنعشه. هكذا يجعلها التناصّ «تموّل» بنفسها [فعلَ] تدميرها نفسه بالذات.»

٢- التناصّ بما هوَ إعادة إنعاشٍ للمعنى: على هذا النحو يشكّل التناصّ، كما يعبّر الناقد، ماكنة «مزعجة»، تقلقل الكلمات والبنى وتخلخلها بالمعاني والحركيّات الجديدة التي تفرضها عليها. يتعلّق الأمر هنا، لابإعاقة بعض الاعمال وحدها بل المعنى بعامّة من التحجّر والسقوط في النمطيّة والكليشيّة والمواطيء المشتركة والعبارات المسكوكة أو النهائيّة. صحيح أنّ الاستذكارات أو التداعيات الأدبيّة تغذّي الكلام والنصوص وتشكّل ظاهرة عفويّة ذات غواية. لكن هذه الغواية شرعان ماتنقلب إلى آليّة خطيرة ينبغي أن ينهض الكاتب الجديد ضدّها ويزحزحها. يكفي أن نذكر كاتباً شهيراً حتّى نشبّه شهرته بـ«علَم في رأسه نار». هذه نمطيّة يتحاشاها الكاتب المجدّد بحقّ. نمطيّة لاتشمل العبارات أو المقولات وحدها، بل تتعدّاها إلى حالاتٍ وجدت صيغاً صارت مرتبطة بها وكأنّها تمثّل صياغتها النهائيّة. يكفي مثلاً، بحسب المثال الذي يطرحه الناقد، أن يفكرّ قاريء متابع لكبار الأعمال الروائيّة الفرنسيّة، أن يتذكّر أو يعيش حالة غيرة حتّى يتذكّر ماكتبه بروست Proust عن غيرة بطله «سوان» Swann أو غيرة مارسيل نفسه. بحذقه الروائيّ والشعريّ والنفسيّ، دفع بروست تحليل الغيرة إلى ذروة متطرّفة (لكن لايمكن أن تكون نهائيّة)، مثلما فعلَ روائيّون آخرون مع حالاتٍ

أخرى. فيأتي كاتب كمعاصرنا كلود سيمون، وقد وجد نفسه أمام مثل هذه الحالة، ويستعيد نصّ بروست، المعروف، بحرف متميّز، ويمارس عليه عمل إيقاعات نصّه. ليست هذه، كما يعبّر الناقد، ردّة فعل طفوليّة بقدرما هي «ارتدادة» نقديّة على نصّ السلف قمينة بفتحه على معنى جديد (أو لا-معنى). الشيء نفسه قام به بوتور مع نثر شاتوبريان Chateaubriand في روايته «٨١٠٠٠٠ ٦ لترٍ من الماء في الثانية». إنّه «تحرير للمعنى من قشرته القديمة، وإعادة قذفه في سياقٍ دلاليّ جديد»، و«رفض نهائيّ لنقطة الختام التي يمكن أن تسوّر المعنى وتحجّر الشكل».

٣- **التناصّ بما هو مرآة للموضوعات والذوات:** تدلّ المفردة sujet في آنٍ معاً على موضوع نصّ أو الغرض الذي نُعالج، وعلى الذات أو الفاعل. وكلاهما يُرينا الأدب الحديث أنّهما لم يعودا قائمين كوحدة متماسكة، مغلقة على ذاتها ونهائيّة. دائماً، يكون الموضوع، كلّ موضوع، مشتغَلاً بسواه، والذات مخترَقة بأصوات العالَم وبانقساماتها هي بالذات. لم يعد الموضوع، كما يؤكّد عليه الناقد، يصنع كتابه، بل إنّ كلّ كتابٍ يصنع موضوعه. إنقلاب أساسيّ: مكنَت «الأوديسّة»، كتجربة للعبور، الكتابةَ من أن تقوم، لكن لم تعد الأوديسة ممكنة من دون تجربة عبورٍ للكتابة. والفاعل نفسه لم يعد يصنع تاريخه، بل هو نفسه ينشأ من حركته في التاريخ، في تواريخ؛ ينشأ في حكايته، في حكايات، بالاستناد إلى المفردة histoire التي تدلّ هي أيضاً على شيئين: تاريخ، وحكاية. وهذا هو بالذات «موضوع» رواية كلود سيمون التي توقّفنا عندها هنا مراراً كأنموذجٍ للتناصّ الفعّال. يتحرّك البطل في هذه الرواية أو يهيم بين نصوص لاتينية وحوليّات ومؤلّفات تاريخية، إلاّ إنّ موقع المعركة نفسه متعذر على العثور. مجاز عن الكتابة نفسها بالذات، التي كتبَ جيني أنّها «تتملّص، فمالدينا عنها سوى نسَخ أو صيغ عديدة.»

يطرح الناقد أيضاً المثال الهامّ المتمثّل في عمل رايمون كونو Raymond Queneau الشهير: «تمارين في الأسلوب» Exercices de style. يُلغم الكاتب هنا، وبمنتهى الدعابة، بنية السرد التقليديّة إذ يطرح حادثاً، لابل مشهداً بسيطاً، ركوبَ باص، ويروح يكتب الصفحة التي تصفه ويُعيد كتابتها عشرات المرّات، طوال الكتاب، مرّةً بلغة عارفة وأخرى بلغة شعبيّة، مرّة

بالماضي البسيط وأخرى بالماضي المستمرّ، مرّة بسخريّة وأخرى باحتفاليّة، إلخ... يناصص الكاتب نصه نفسه إذا جاز التعبير، ويستمرّ في صنيعه اللاعب، مراكماً نصوصاً على النصّ، نصّ هو دائماً نفسه ودائماً غيره، حتّى نتحقّق، كما عبّر الناقد، من هذا الاكتشاف المتدرّج: ليس الكتاب سوى نسق تنويعات. لانقدر فيه حتّى أن نرجع إلى صيغة أو نسخة «أصليّة» للحكاية المرويّة. بناء الحدث هو مجاورة جميع الأشكال الممكنة، رصفها ودفعها للعمل جنباً إلى جنب. وفي هذا كلّه يتعرّف الناقد على نوعٍ من المراتيّة أو النرجسيّة بالمعنى الديناميّ للكلمة، يتأسّس فيها الفاعل إلى مالانهاية له، في لعبه الذي لايتأمّل فيه صورته على نحوٍ ساكن كما تفعل نرجسيّة سطحيّة، بل إنّه لعب ينتجه هو ليتمخّض عنه وينتجه بدوره، أي يُنتج «الفاعل» نفسه.

ماوراء المرآة:

بدفع التناصّ إلى حدوده البعيدة، الفاعلة، يمكن في نظر جيني التطلّع إلى ماوراء المرآة واستيلاد الخطاب الضدّ الذي يحلم به كتّاب من أمثال ويليام بورو، خطاب يصبح «من المتعذّر أن نصوغ فيه بعض التزييفات الملازمة لجميع اللغات أو التعابير القائمة في الغرب» كما عبّر بورو نفسه. يتعلّق الأمر هنا بتفكيك السنن والقواعد الاجتماعيّة والصفات الملصقة بالفاعل و«جرثمة» جميع الخطابات القديمة. لايعود التناصّ هنا عمليّة سلبيّة خانعة أو اقتباساً مسكيناً الغرض منه، كما عبّر الناقد، «تسمين النصّ بما ليس منه»، بل هو عملٌ على تفجير النصّ بمانستعيره ونفجّره بدوره، إعادة كتابة كليّة، بها نردّ على التحدّي الذي تطلقه في أوجهنا السنن الاجتماعيّة والأعراف الأدبيّة القائمة وأدوات السلطة الجديدة التي يعدّ الناقد ضمنها وسائل الاعلام التي ينبغي الاستحواذ عليها وردّها ضدّ نفسها. «آنذاك سيتمزّق شيء ما، ويتحرّر: كلمات تحت الكلمات، وأنماط هوسٍ شخصيّ». هذا كلّه «يجعل التناصّ مستجيباً على الدوام إلى وظيفة نقديّة أو لعبيّة أو استكشافيّة. ويصنع منه أيضاً أداة الكلام المميّزة في فترات التفتّت والنهوض الثقافيّين».

القســم الثانــي
أدونيس منتحلاً

الفصل الأوّل
إنتحال الشعراء

«السرقة هي معكوس الانتحال، الاستنساخ، التقليد، والنسج على منوال [الآخرين]»

جيل دولوز

رأينا في القسم السابق كيف يُتيح التناصّ للكاتب حريّة واسعة ولكن محدّدة بضرورات رهيبة، شأن كلّ حريّة حقيقيّة مرتبطة بالمسؤوليّة وحريصة على التميزّ عن السلوك النهبيّ الذي يخبط فيه المرء خبطَ عشواء مسيئاً لحريّته وحريّة الآخرين. حريّة واسعة في التعامل مع نصوص الآخرين وإعادة مزج عناصر الثقافة الكونيّة في بوتقة كيميائيّ عميقة، وضرورة تحويل هذا كلّه كما في عمل للكيمياء حقيقيّ. ومن مجموع الأواليّات التي تتيح هذا التحويل، والتي تتجاوز، إذا ماجمعنا تلك التي تقدّمَ بها قدامى العرب وهذه التي يتقدّم بها الغربيّون، ثلاثين أواليّة، يبرز سلوكان اثنان متاحان للتناصّ الحقيقيّ: إشعار القارىء، بطريقة أو بأخرى، بأنّنا نناصص كاتباً آخر، فعلى هذا الشعور يعتمد مفعول التناصّ كلّه؛ أو تذويب نصّ الآخر ومحوه وإعادة خلقه بالكامل بحيث لايعود أكثر من ذكرى بعيدة أو مصدر إلهامٍ للنصّ بين مصادر أخرى تكثر أو تقلّ. هذا السلوكان العامّان، ومايتضمّنانه من أواليّات، هو ماينبغي التساؤل إن كان أدونيس يعمل به في النصوص التالية المطروحة للمقارنة، والتي سنواجهها بالأسئلة في الختام.

إنتحال النفّريّ (كشف لعادل عبد اللّه)

في العام ١٩٧٨، نشر الشاعر العراقيّ عادل عبد اللّه في مجلّة

«الطليعة الأدبيّة» (العدد ١١)، مقالاً أعادت نشره صحيفة «الوطن»، واستعاده الشاعر التونسيّ منصف الوهايبيّ في أطروحته الجامعيّة التي سنعود إليها. حمل المقال عنوان: «من كتب«تحولات العاشق» أدونيس أم النفّري؟». وإذا كنّا نتّفق مع منصف الوهايبي في القول إنّ كاتب المقالة لايقدّم تفكيراً بمشاكل النصّ أو بهذا النمط من التعامل مع نصّ الآخر، فإنّ من الواضح أنّ المقال يثبّت لأوّل مرّة عبارات ومقاطع وافرة يأخذها أدونيس حرفيّاً من النفّريّ، كان الكلام سائداً عنها في أكثر من وسط، ووحده هذا الشاعر العراقيّ الشابّ تجشّم عناء نشرها والتساؤل عن شرعيّة سلوك كهذا، وعمّا إذا كانت شهرة أدونيس وحضوره في الثقافة العربيّة يبرّرانه له. هذه هي المقاطع، نقدّمها في جدولين متوازيين:

نصّ النفّـــريّ	«نصّ» أدونيـس
"وقال لي: قد جاء وقتي وآنَ لي أن أكشف عن وجهي... فإني سوف أطلع وتجتمع حولي النجوم وأجمع بين الشمس والقمر وأدخل في كل بيت، ويسلّمون عليّ وأسلّم عليهم وذلك بأن لي المشيئة وبإذني تقوم الساعة وأنا العزيز الحكيم " ("موقف جاء وقتي")	"تجتمع حولي أيام السنة أجعلها بيوتاً وأسرة وأدخل كلّ سرير وبيت أجمع بين القمر والشمس وتقوم ساعة الحبّ أنغمس في النهر يخرج منك إلى أرض ثانية أسمع كلاماًيصير جنائن وأحجاراً أمواجاً أمواجاً وزهراً سماويّ الشوك" ("تحولات العاشق"ص ٥١٤-٥١٥، الأعمال الكاملة - دار العودة).
«كذلك أوقفني الربّ وقال لي: قل للشمس أيتها المكتوبة بقلم الربّ اخرجي، ابسطي من أعطافك ؛ وسيري حيث ترين فرحك على همك وارسلي القمر بين يديك	"هكذا يقول السيّد الجسد "أيتها المكتوبة بقلم العاشق سيري حيث تشائين بين

نصّ النفّريّ	«نصّ» ادونيس
ولتحدّق بك النجوم الثابتة وسيري تحت السحاب واطلعي على قعور المياه ولاتغربي في المغرب ولا تطلعي في المشرق وقفي للظل..."	أطرافي. قفي وتكلّمي: ينشقّ جسدي وتخرج كنوزي زحزحي نجومي الثابتة واستلقي تحت سحابيّ
[وفي سطور اعلى بقليل، كان قد كتب]:	وفوقه في أغوار الينابيع وذرى الجبال
".. فأنت وجهي الطالع من كل وجه (...) ولاتنامي ولاتستيقظي حتى اتيك..." ("مخاطبة وبشارة وإيذان الوقت")	عاليةً عاليةً عالية صيري وجهي الطالع من كل وجه شمساً لا تطلع من الشرق لاتغيب في الغرب ولا تستيقظي ولاتنامي..." ("تحوّلات العاشق"، الصفحة نفسها.)
"...وقال: يانور انقبضْ وانبسطْ وانطوِ وانتشر واخْفَ واظهرْ، ورأيتُ حقيقة لا اقبضُ وحقيقةً يانورُ انقبضْ". ("موقف نور")	"وقلت أيها الجسد انقبضْ وانبسطْ واظهرْ واختفِ فانقبضَ وانبسطَ وظهرَ واختفَى." ("تحوّلات العاشق"، ص ٥٢٧)
"... ووقف في الظلّ وقال لي تعرفني ولا اعرفك فرايته كله يتعلق	"ورأيت ثوبي يميل عني والظلام يغشاني

نصّ النفّــريّ	«نص» ادونيـس
بثـوبي ولا يتــعلق بي، وقــال هذه عبادتي، ومـال ثوبي وما ملتُ فلمّا مـال ثوبي قـال لي من أنا، فكسـفت الشـمس والقـمـر وسـقطت النجـوم وخمـدت الأنوار وغشـيت الظلمـة كل شيء سـواه ولم ترَ عيني ولم تسـمع اذني وبطلَ حـسّي ونطق كل شـيء فقال الله أكبر وجاءني كلّ شيء وفي يده حربة فقال لي اهرب، فـقلت إلى أين، فقال قع في الظلمة، فوقـعت في الظلمة فـأبصـرت نفسي، فقال لي لا تبـصـر غـيـرك أبداً ولا تخـرج من الظلمـة أبداً ولا تـخـرج من الظلمـة أبداً..."	طلع مني العـالم صـارخـاً كالحَرْبة: "اهبطْ عميقاً عميقاً في الظلمة" ووقعت في الظلمة رأيت الحـجـر ضـوءً والرمل مياهاً تجرى والتقيتُ بكَ ورأيت نفسي وقلت سـأبقى في الظلمـة ولن أخرج."
("موقف من انت ومن انا")	("تحولات العاشق")
"وإذا سمّيتك فلا تتسمّ"	"قلنا لا تسمّنا لمن يسمي"
(موقف "الفقه وقلب العين")	("تحولات العاشق")
"واجـتـمعْ عليّ بأقـاصي همك... القلوب لاتهجم عليّ."	"واهجم عليك بقلبي..."، "... جَمِّعْ أقاصيَ همومي"
(مـوقف "الموعظة"، مـوقف "قلوب العارفين")	("تحوّلات العاشق")
"وشـجـر الحـروف الأسـمـاء"، "الحرف يسري في الحرف".	"كان اسمـها يسير صامتاً في غابة الحروف"
(موقف "التذكرة")	("تحولات العاشق")

نصّ النفّريّ	«نصّ» ادونيس
"اطلعي أيتها االشمس المضيئة فقد سلخت الليل وترين نوري كيف يزهر...،انفسي يامحصورة فقد أطلق اسرك... وأزف ميقات ظهوري... وتنزل البركة وتنبت شجرة الغنى في الأرض" (مخاطبة وبشارة إيذان الوقت")	" نقوم تنفسح الحدود المحصورة ينطلق الأسر الشموس التي أوقفناها تنبسط على كل شيء ونرى نورها يزهر ...وتقول نبتت شجرة الروح في الأرض." ("تحولات العاشق")
"دخلت معه إلى قبره فضاق به..." "ارفع الحجاب بيني وبينك." (موقف "الأعمال")	"وسأنزل معك إلى القبر..."، "بيني وبينك حجاب ولن تريني." ("تحولات العاشق")
افل الليل وطلعَ وجه السّحر وقام الفجر على الساق فاستيقظي أيتها النائمة" (موقف "واحلّ المنطقة")	"خيط من الفجر حامض على العين يوقظنا النهار يعلن الليل - استيقظي." ("تحولات العاشق")
"إن كان مأواك القرب فرشته لك..." (موقف "القرب")	"افرشه غباراً وقبراً" ("تحولات العاشق ")

الأخذ من بيرس والإصمعي وابن الأثير (كشوف الوهايبي):

في العام ١٩٨٧، قدّم الشاعر التونسيّ المنصف الوهايبيّ أطروحة نال عنها شهادة «التعمّق في البحث» (تعادل دكتوراه السلك الثالث في النظام الجامعيّ الفرنسيّ). نوقشت الأطروحة في «جامعة تونس ٩ أفريل»، وكان أشرفَ عليها الأستاذ الناقد توفيق بكّار. حمل البحث عنوان: «الجسد المرئيّ والجسد المتخيّل في شعر أدونيس–قراءة تناصيّة». يبرّر العنوان الفرعي «قراءة تناصيّة» نفسه بكون صاحب الأطروحة يتناول فيها سائر شعر أدونيس ويدرس التواشجات الثقافيّة والمؤثّرات الشعريّة وسواها العاملة في نصّه. لكنّه، إلى جانب انموذج النفّريّ الذي يأخذه من مقالة عادل عبد الله الآنفة الذكر والتي يتوقّف هو أمامها، يقدّم نماذج لاتدخل في باب «التناصّ» من غير عسف. هذا ماأحسّ به أعضاء اللجنة المناقشة أو بعضهم، مادام الأستاذ الوهايبيّ كتبَ لنا في إحدى رسائله الطيّبة أنّ بعض المناقشين أعابوا عليه إدخاله في باب التناص مايتعدّاه إلى السرقة أو السطو. لكنّ الشعور بالحرج أمام هذه الشواهد متفشٍّ في كتابة الوهايبيّ نفسه في الواقع، إذ يطرح أمامها كما سنلاحظ أسئلة مريرة يبدو فيها كمن يشير إلى الانتحال دون أن يغامر، ربّما لحياءٍ معرفيّ، أن ينطق باسمه. وأمام انموذج النفريّ يذهب، كما سنرى أيضاً، إلى حدّ الكلام عن محاولة مُخفقة من لدن أدونيس لـ«طمس إيقاع النفرّيّ»، ومايكون «الطمس» إن لم يكن صنيع غصبٍ وانتحالٍ ومصادرة؟

هذه الشواهد والأسئلة عرضناها في الطبعة السابقة من هذا الكتاب، معتبرين أطروحة الوهايبيّ (ومانزال) رائدةً في هذه المضمار، فهي لحدّ علمنا أوّل رسالة جامعيّة تغامر بطرح أسئلة بمثل هذه الجديّة والحدّة على نصّ شاعر عربيّ معروف، وبالذات أدونيس. وبعد صدور الطبعة المذكورة، ومع إقرار الأستاذ الوهايبيّ لنا بالأمانة في ذكر كلّ ماعوّلنا عليه من أطروحته يوم كانت الأبحاث في هذا الاتّجاه قليلة، وماكنّا، لنوعٍ من السذاجة رافقَ تحرير طبعتنا السابقة، لنعتقد بضرورة التوسّع في دراسة التناصّ كما نفعل في الطبعة الحاليّة، توهّماً منّا بأنّ الساحة الثقافيّة العربيّة ستقرّ بحقيقة هذا الانتحال الذي يفقأ العينين من دون أن تحتاج مَن يضع لها النقاط على الحروف، أو على... الجراح، نقول رغم هذا الإقرار فقد أشار المنصف الوهايبيّ في بعض المحاورات الصحفيّة إلى أنّنا وجّهنا كلامه في غير

وجهته، قاصداً أنّه لم يقل بعمل أدونيس بالانتحال: لن نفعل في هذه الطبعة سوى أن نقدّم شواهد الوهايبيّ وأسئلته حولها كما صاغها هو، تاركين للقارىء أن يلاحظ حرج الباحث أمامها وتلويحه بالانتحال دون أن يسمّيه. نُذكّر أيضاً، في خاتمة المطاف، بأنّ كون الأستاذ الوهايبيّ أو سواه قد وقع على بعض الشواهد لايمنحه من وجهة النظر العلميّة أيّة مرجعيّة نهائيّة مبرَمة في فرض قراءة معيّنة لهذه الشواهد دون سواها. لاللوهايبيّ ولاالكاتب هذه السطور ولالسواهما أن يُطلق الحكم الباتّ على هذه الشواهد، بل التراث هو من يسلّط عليها نور معاييره وأحكامه القويّ ويُحيلها إلى الخانة التي تدخل هي فيها. وإذ نتحدث شخصياً عن الانتحال، فلأنّنا نلاحظ وندعو القارىء لأن يلاحظ بنفسه، بعين بصيرة مجرّدةٍ من كلّ هوى، كم أنّ جميع المعايير تجتمع لتنفي عن «نصوص» أدونيس هذه صفة التناصّ الشرعيّ والأخذ الحلال.

يبدأ الوهايبيّ كلامه عن النقل لدى أدونيس بالإشارة إلى جمل قصيرة وأبيات معزولة. بعضها يعمل بمبدأ الإدغام، فيخلط المصادر ويمزج جملاً تفصل بينها لغات وعصور، ووحدهما يكشفان عنها عمل الصدفة وثقافة الناقد. هكذا يذكّرنا الوهايبي بأن قول أدونيس مخاطباً القارىء: "... وأنت افهمني، أيها الضائع، أيتها الشجرة المنكوسة، يا شبيهي" ("مفرد بصيغة الجمع" قصيدة "تاريخ"، ص ٥٥٤) إن هو إلا ادغام لبيت بودلير الشهير: "أيها القارىء المرائي، ياشبيهي ويا أخي" (قصيدة "إلى القارىء"، في "أزهار الشرّ")، ولجملة للمسعودي معروفة لكل من تصفّح المرجع الأساسيّ للعرب، "مروج الذهب"، ينسب فيها إلى افلاطون قوله "إن الإنسان نبات سماويّ، والدليل على هذا إنه شبيه بشجرة منكوسة، أصلها في السماء وفرعها في الأرض". هذا الإدغام لمقولات وجمل «هائمة» في التراث العربيّ والعالميّ يخترق في الواقع، وبلا مبالغة، عمل أدونيس كلّه، ويكفي أمامه أن يُعمل القارىء ذهنه ويستنفر ذاكرته الثقافيّة ليقع على العجيب من الأخذ، الذي يخلو أحياناً من كبير تمعّنٍ بالقول المأخوذ. كما يفعل مثلاً بالصوّر البودليريّة: «حلمي الحجريّ» و«رمحيَ الوثنيّ» وسواها، المشهورة في «أزهار الشرّ»، والتي تتسرّب حرفياً إلى «أغاني مهيار الدمشقيّ»، وكان أدونيس يعمل يوم كتابته له على ترجمة بودلير (راجع مجلّة «حوار» و«أدب» في ذلك العهد.) أو عندما يأخذ عبارة سارتر الشهيرة في «جوهرَة العارض» essentialiser le contingent فيكتب في «مفرد بصيغة الجمع» أنّه "يجوهر العارض ويغسل الماء" (ص ١٢). أو أخذه كلام دريدا عبر عروضنا

لفكره، المتزامنة وكتابة أدونيس لـ«شهوة تتقدّم خرائط المادّة»، وتعريفنا لتفكّيك دريدا للتصوّر الميتافيزيقيّ الغربيّ الذي كان يتعامل والكتابة باعتبارها «سمّاً وترياقاً» في آنٍ معاً، فيكتب أدونيس في القصيدة المذكورة أنّ الشاعر "ينبغي أن يعرف كيف يوحّد بين الترياق والسمّ" (ص ٢١. وهذا كلّه، أنت واجدٌ نماذجَ أخرى منه في فقرة قادمة نتوقّف فيها عند دراسة للشاعر العراقيّ صلاح نيازي).

بعض العبارات التي يشير إليها الوهايبيّ يعمل بالعكس بمبدأ الانتضاب، فترى في لازمة أدونيس "صرت أنا المرآة/ عكست على كل شيء" ("كتاب التحولات..."، ص ٤٣٩) استعارة حرفية لشطحة البسطامي القائلة: "كنت لي مرآة فصرت أنا المرآة"، وذلك بعد بَتْرٍ لها واختزال. بعضها يعمل بالعكس على تذويب القول، دون محوه في سياق أوسع، كما في "استعادته" لبيت المعريّ المشهور (وللمعريّ ماله من مكانة معروفة في تكوين أدونيس، مكانة يصرّح بها الأخير نفسه على ما عُرِفَ عنه من إغفالٍ لمصادره):

"جسدي خرقةٌ تُخاط إلى الأرض فيا خائط العوالم خطْني".

كتب أدونيس في "قدّاس بلا قصد":

"نحن الجسمان الأولان والموت جسمنا الثالث...

- أيها الخياط عندي حبٌّ مفتوق هل تخيطه؟

- إن كان عندك خيوط من ريح".

واضح أن هذه المحادثة موضوعة بكاملها لاستثمار هذه البنية الإدراكية (ويخطيء من يحيلها إلى مجرد فكرة أو معنى بسيط) القائمة على فتق يستدعي خياطة ورتقاً. شبيه بهذا ما فعل أدونيس بمقطع سان - جون بيرس Saint-John Perse القائل:

"عديدة سبلنا لا تُحصى، ومنازلنا متغيّرة. من النبع الإلهي يرتوي من كانت شفته من طين. أنتنّ ياغاسلات الموتى بالمياه - الأمّهات، في الصباح - وإنها الأرض بعواسج الحرب ماتزال - فلتغسلن أيضاً وجوه الأحياء، فلتغسلنَ أيتها الأمطار حزن وجوه الأشدّاء، هدوء وجوه الأشدّاء، فَسُبُلُهم ضيّقة ومنازلهم متغيرة. إغسلن أيتها الأمطار يد القاضيّ والحاكم، يد القابلة ويد الدافنة. إغسلنَ، إغسلن تاريخ الشعوب، إغسلن أيتها الأمطار الألواح العريقة العالية" (يرجع الوهايبيّ إلى ترجمة القصريّ، ويجد القاريء

الأصل الفرنسيّ في ص ١٨٨-١٩٠من «أمطار» Pluies في «مدائح» Eloges، سلسلة «شعر»، غاليمار Gallimard-Poésie). وكتب ادونيس في "مرثية الأيام الحاضرة" (في "أوراق في الريح"، والمجموعة معاصرة لاشتغال ادونيس على ترجمة "ضيقة هي المراكب" لبيرس، نشرها في مجلة "شعر" خريف ١٩٥٧):

"ضيقة جباه أيامنا والسنون عجفاء راكدة. ايتها الأرض المفروشة بالوبر... يا أرضاً بلون الهجرة وبلون الريح، هل ستنهض ريح جديدة ضدّ الرمل ؟ **وانت ايها المطر، الذي يغسل الأنقاض والخرائب، ايها المطر الذي يغسل الجيف، ترفّق ايضاً واغسل تاريخ شعبي**" (التاكيد على بعض الأسطر من عندنا).

إضافة إلى العبارات الشعرية المأخوذة حرفيّاً (طبعناها بأحرف أسود)، تجد هنا محاكاةً قانعةً (سنقول نحن انتحالاً) لنبر النشيد، بنيته، ونداءه المتضرّع للمطر الغاسل.

بعد هذه العبارات الموجزة أو الأسطر الكاملة، مأخوذة بلاتعديل ولاتدخّل، يقدّم الوهايبيّ حالات أخرى يتبع فيها أدونيس في نظره ثلاث استراتيجيّات . هذه الاستراتيجيات (الثلاث) يجمعها الوهايبي تحت العنوان الشامل: "شواهد مدموجة". وهي، كما سنرى، الشواهد التي يُدخلها أدونيس في نصّه، بلا تعديل أساسيّ، لكن مع علامات **إيهاميّة** سنعود إليها. اما الإنتحالات الأخرى، كما في حالة النفّري التي كشف عنها عادل عبد اللّه، او الحالات المعروضة على اثر الوهايبيّ اعلاه، فيدعوها بـ "الشواهد الغامضة"، لأنها مجهولة وسائبة في النص لا تشير إليها أية علامة، ولا أيّ إسم، لا في المتن ولا في الحاشية. لا في التقديم، ولا في أي محلّ اخر.

شاهد اول:

من الشواهد المدموجة، هذا المقطع لأدونيس (من "مرثية الأيام الحاضرة"، "اوراق في الريح":

"في اي ربٍّ جديد/ تنهض اجسادنا/ ضاقَ علينا الحديد/ وضاق جلاّدنا، باسم خرابٍ سعيد/ يياس ميلادنا/ ضيّقة جباهنا والسنون عجفاء راكدة. عواصفنا في خرق، وسماؤنا الرمل، وها نحن في مطارق الفصول.

نتحصّن بأهدابنا ونمشي تحت سماء فسيحة من البغال والمدافع وغبار المقابر يمسك بأهدابنا، والأرض كلها بلون أهدابنا (وأهدابنا مخيّطة بالإبر)".

يلاحظ القارئ، أنّ أدونيس لايضع سوى الجملة الأخيرة بين قوسين يوحيان بكونها مقتبسة، مغفلاً اسم الشاعر، عامداً إلى هذا الإجراء مرتين أخريين في قصائد أخرى من مطوّلته هذه. لكن جميع أبيات المقطع عائدة في الواقع إلى نصوص عديدة لصاحب الجملة الموضوعة بين قوسين، والمعتّم على اسمه، ألا وهو سان-جون بيرس. قبل إيراد هذه الأصول، نشير، مع الوهايبي، إلى أن طبعات "أوراق في الريح" القديمة كلها لا تحتوي القوسين المشار إليهما، وأغلب الظنّ (وليس كلّ الظن إثماً) أنه وَضَعهما في الطبعات المتأخرة بعدما قرأ دراسة الدكتور إحسان عباس "اتجاهات الشعر المعاصر" التي جاء فيها: إنه (أدونيس) أحياناً يستعير - كما يفعل أي شاعر [!] - لغة غيره (...) وليس قوله: "وفوق جثث العصافير تدبّ طفولة النهار" إلاّ ترجمة تكاد تكون حرفيّة لقول بيرس أيضاً: "على هياكل العصافير القزمة ترحل طفولة النهار" (ص ١٤١، يذكره الوهايبي في ص ٤٦) وهكذا، فربما كانت هذه الإشارة هي التي دفعت أدونيس إلى هذا الاستدراك الناقص والغامض، لا يفعل فيه سوى أن يحيط جملة واحدة من مقطع منحول بكامله بين قوسين. (في الطبعة التي بحوزتنا من الآثار الكاملة لأدونيس، دار العودة، ١٩٧١ لم نجد هذه الأقواس -راجع ص ٥١٤ من الطبعة المذكورة، الجزء الأول). إنّ مقطع أدونيس السابق الذكر مُجمَّع في الواقع من مواضع عديدة من عمل بيرس يذكّر بها الوهايبيّ كما يأتي:

أ -" الليل يتخثر وفوق جثث العصافير تدبّ طفولة النهار":
"وردت - كتب الوهايبي -هاتان الصورتان متفارقتين في قصيدة بيرس "منفى": "**فوق هياكل الطيور القزمة ترتحل طفولة هذا النهار، وقد ارتدت ثيوب الجزر ونسيم البحر يفتن، برقّة أشدّ من رقة الطفولة فوق عظامها الخاوية، عظام الزّمج والغرانيق، المياه الصبيات وقد وضعن ثوب الحراشف، لأجل الجزر... إنّي أعرف، لقد رأيت. أولا أحد فيعترف بذلك ! وهاهو النهار يتخثّر كما اللبن..."** (يستشهد الوهايبيّ بترجمة علي اللواتي ، والأصل الفرنسيّ ماثل في «منفى» Exil، غاليمار، ص ١٦٠-١٦١).

ب - "أهدابنا مخطّية بالأبر" (وهو وحده الشاهد الموضوع بين

قوسين): وردت هذه الصورة في "أناباز" بيرس على هذا النحو:

"- لأذهبنَّ وحيداً مع أنفاس الليل، في عداد الأمراء الهجّائين ما بين مساقط النيازك نيازك "بيلاً"! أيتها الروح الموصولة بقار الميتات، في صمت! مخيطة بالإبر أجفاننا! ممتدح هو الإنتظار تحت أهدابنا!" (النصّ الفرنسيّ ماثل في ص ١٢٢ من «أناباز»، في «مدائح»، مصدر سبق ذكره).

ت- **"فوق الهاوية سنبني"**: وهذه الصورة تنتحل ما كتبه بيرس في "منفى":

"لتصفري أيتها المقاليع عبر العالم، لتنشدي أيتها الأبواق الصدفية فوق المياه ! لقد بنيت فوق الهاوية والرذاذ ودخان الرمال. سأرقد في الصهاريج والمراكب الخاوية في كل المواضع الباطلة المسيخة حيث يرقد طعم العظمة" (يستشهد الوهايبيّ بترجمة علي اللواتيّ، والأصل الفرنسيّ في ص ١٥١ من «منفى»، مصدر سبق ذكره).

شاهد ثانٍ:

في المثال الثاني الذي يكون فيه الكاتب -الضحيّة هو الإصمعي، تقف بإزاء عمل للأقواس غريب. فالمقطع المأخوذ محاط بكامله بقوسين، بلا إشارة لأي مؤلف. يعتقد الوهايبي أن أدونيس يقوم هنا بنفس ماقام به مع جملة بيرس السابقة الذكر، التي يحيطها أدونيس بقوسين يوحيان باقتباس، داخل فقرة أغلبها منحول. نخالف نحن هذا الإعتقاد من حيث:

١-ان المقطع المأخوذ هنا عن الأصمعي محاط بقوسين لا للإشارة إلى اقتباس وإنما إلى تحويل في النبر، فالمقطع نثريّ وحكائيّ أو سرديّ، داخل قصيدة غنائية موزونة ومقفاة في عروض حرّة. ويحيطه أدونيس بقوسين مثلما يفعل غالباً في مقاطع أخرى ينتقل فيها من الغنائية إلى النثر السرديّ. وإلاّ لوجب اعتبار جميع المقاطع الأخرى مقتبسة، ووجب البحث عن أصحابها الأصليين هي أيضاً، وتجريد أدونيس من ملكيّتها.

٢-إن بعض الإختزالات والتحويلات التي يقوم بها أدونيس، كما سنرى، داخل النص، يدلّ على انه بصدد نَحْل النص، وأخذه لحسابه، وليس بصدد نقله.

٣-يمكن (ولعلّنا ندفع هنا الاستفزاز إلى اقصاه) أن تكون وظيفة الأقواس هنا مزدوجة، فمن كان عارفاً بالنصّ المنحول، ما عليه إلاّ أن يعتبره مقتبساً، بدلالة القوسين، ويسكت. ومن لم يكن عارفاً به، فعليه أن يأخذ به نصّاً مخترعاً لا اتباع فيه. هنا أيضاً نكون أمام مأساة كتابة لا تعترف بمصادرها، فتدفع إلى تخمين وإعمالٍ للحدس، بدل أن تدخل في سعادة الحوار المفتوح:

«نص» أدونيس	نص الإصمعي
- (كنا حشداً كبيراً، نساء ورجالاً، نسير في طريق النساء فجاة خرج علينا فهدٌ قطع الطّريق. قلت لرجل بجانبي: - أليس هنا فارس يردّ عنّا هذا الفهد ؟ - لا أعرف. لكن أعرف امرأة تردّه. - أين هي ؟ سار وسرتُ معه إلى هودج قريب فنادى: - "نادا"، انزلي وردّي عنّا هذا الفهد. فقالت: - أيطيب قلبك أن ينظرإليّ وهو ذكر وأنا أنثى ؟ قل له: "نادا" تحيّيك وتأمرك أن تفتح الطّريق. فحنى الفهد رأسه وغاب) (الأعمال الكاملة، «تحولات العاشق»، دار العودة، ص ٥٣١)	"خرجتُ حاجاً إلى بيت الله الحرام عن طريق الشام فبينما نحن سائرون، إذ خرج علينا أسد عظيم، هائل المنظر، فقطع على الركب الطريق. فقلت لرجل بجانبي: أما في هذا الركب رجل يأخذ سيفاً ويردّ عنا هذا الأسد؟ فقال أمّا رجلاً فلا أعرف، ولكنّي أعرف امرأة تردّه من غير سيف. فقلت: وأين هي؟ فقام وقمت معه إلى هودج قريب. فنادى يابنية! انزلي وردّي عنّا هذا الأسد. فقالت: يا أبتِ أيطيب قلبك أن ينظر إليّ الأسد وهو ذكر وأنا أنثى؟ ولكن قل له: ابنتي فاطمة تقرئك السّلام وتقسم عليك بالذي لا تأخذه سنةٌ ولا نوم إلاّ ما عدلتَ عن طريق القوم. قال الأصمعي: فوالله ما استتمّت كلامها حتى رأيت الأسد ذاهباً أمامنا." (أورده خ. أ. خليل في «مضمون الأسطورة في الشعر العربيّ»، ص ٩٢-٩٣، يذكره الوهايبيّ، الأطروحة، ص ٤٩.)

باختصاره النصّ، خصوصاً في الموقع الاخير الذي يتضح فيه عمل للدّين، من جهة، وللسجع من اخرى، يبدو واضحاً تماماً أن أدونيس يتصرّف مع النص كما لو كان نصّه الخاص بالذات.

شاهد ثالث:

في هذا الانموذج تجد عملاً للتضليل بالغ الغرابة ومحزناً في الأوان ذاته. ينطلق في النص باسم الكاتب الذي يقدّم افكاره (الشلغماني)، كما لوكان، أي أدونيس، ينقل إفكاره عن الذاكرة، مقدماً إيّاه "على الرواية".
«كتبَ» أدونيس:

"- وكان مكتوباً:

ستروِن الجسد يهجم كوحيد القرن

الأفق يجيء كالمصادفة

الطّريق تنزف كالجرح

وكان مكتوباً:

في السّنة (...) للميلاد أو للهجرة

يفتي الفقهاء، يصلب الشلمغاني ويحرق

يكون من مذهبه:

- الله يحلّ في كلّ شيء

- خلق الضدّ ليدلّ على المضدود

حلّ في ادم وفي إبليس

- الضدّ اقرب إلى الشّيء من شبيهه...

ويقول الشّلمغاني:

اتركوا الصّلاة والصّيام وبقيّة العبادات

لا تتناكحوا بعقد

أبيحوا الفروج

للإنسان أن يجامع من يشاء

ويقول الشلمغاني:

اقرأوا كتابي - الحاسّة السّادسة في إبطال الشرائع

الجنة أن تعرفوني

النّار ان تجهلوني..." («مفرد بصيغة الجمع»، الأعمال الكاملة، ص ٥٤ ومايليها).

لا يجد الباحث عملاً منشوراً "للشلغماني،" ليستدلّ به، أو، بحسب تعبير الوهابيي الرائع، "يستأنس به". لكنّه يرجع إلى "الكامل" لابن الأثير، حيث يجد عرضاً لـ "جوانب من حياة الشلغماني وعقيدته القائمة خاصةً على مبدأي الحلول في الذات الإلهية والاتحاد بها، وإسقاط التكاليف الدينية وإباحة المحرّمات» (الوهايبي، ص ٥١). وإذا بعبارات أدونيس التي يعرض فيها أفكار الشلغمانيّ إن هي إلاّ استعارة بالحرف الواحد لما أورده عنه ابن الأثير بعد تحويل الضمائر مداراة لمتطلبات فعل الرواية. يتضح هذا في الجدول التالي الذي رسمه الوهايبي (ص ٥٢):

نصّ ابن الأثيـر	«نصّ» أدونيـس
(عقيدة الشلغمانيّ ومريديه):	(يقول الشلغماني):
- يعتقدون ترك الصلاة والصيام وبقيّة العبادات	- اتركوا الصّلاة والصّيام وبقيّة العبادات
- ولايتناكحون بعقد	- لا تتناكحوا بعقد
- ويبيحون الفروج	- أبيحوا الفروج
- ويقولون أنّ يمتحن الناس بإباحة فروج نسائهم وانّه يجوز انّه يجامع الإنسان مَن يشاء...	- للإنسان أن يجامع من يشاء...

إن هذه الشواهد الثلاثة لتكشف عن عمل في الأخذ الآليّ، مالَكَ إلاّ أن تأسف لوقوعه مهما كان من طبيعة الاحتياطات التي يتخذها الشاعر الآخذ (وهي في نظرنا واهية ووهمية وإيهامية) وليس لك هنا إلاّ أن تمضي على خاتمة المنصف الوهايبي التي كتب فيها: "في هذه النصوص الثلاثة يتخذ الشاهد (النص الغائب) ثلاث هيئات: فهو يرد داخل الأقواس منسوباً إلى صاحبه في الهامش [حالة بيرس، ولايحدث هذا إلاّ في جملة واحدة دون البقيّة]، ويرد داخل الأقواس دون أية إشارة إلى صاحبه [حالة الأصمعي]، ويرد "منسوباً" إلى صاحبه لكن دون اية علامة تميّزه [حالة الشلغماني/ ابن الأثير] ويتشابك في هذه الهيئات كلام الشاعر وكلام الآخر"، فتنشأ من هذا التشابك جملة ممّا يدعوه الوهايبيّ بـ" الأسئلة المربكة" يصوغها هو كما يلي: "من يتكلم في هذه النصوص الثلاثة ؟ بيرس أم أدونيس ؟ الأصمعي أم أدونيس ؟ الشلغماني أم أدونيس ؟" ويواصل الوهايبيّ:

"في النصّ الأول يتخفّى أدونيس وراء بيرس. وفي النصّ الثاني يتخفّى الإصمعي وراء أدونيس. وفي الثالث يتقمص أدونيس شخصية الشلغماني..." (ص٥٣).

إنك حتى إذا ما أردت أن تأخذ بهذا العمل الهيّن والتمويهيّ للأقواس والرواية بنظر الإعتبار، وسواء أكانت نسبة هذا الكلام [المنحول] إلى صاحبه صحيحةً أم مزيّفة، فلستَ لتقدر إلاّ أن تقرّ بالحقيقة التي يصوغها الوهايبي كماياتي: «إنّ الشاعر (ادونيس) ينسج على منوال بيرس والشلغماني ويتبنى خطاب كل منهما". وسبق أنّ عرّف دولوز الانتحال بأنّه «الغشّ » و«التقليد» و«الاستنساخ» و«النسج على منوال الآخرين» (جيل دولوز، «حوارات» Gilles Deleuze, Dialogues, avec Claire Parnet, Ed. Flammarion, Paris, 1977, P.13).

إنتحال البسطاميّ وسواه، وإساءة استثمار الشائع من الكلام (تعقيبات صلاح نيازي):

في مقالة شيّقة بعنوان: «أدونيس في ديوانه الأخير، تتقدّم الشهوة والشعر لايتقدّم» (الناقد، عدد تموز/يوليو ١٩٨٨)، يقدّم الشاعر العراقيّ

صلاح نيازي قراءة متعمّقة وملّاحة لعلاقة أدونيس الارتجاليّة والاشكاليّة بعبارات التراث وتصوّراته لاتعادلها إلاّ إشكاليّة علاقته بالواقع نفسه الذي يجهد في عكسه أو تحويله في عبارته الشعريّة. علاقة أقلّ مايمكن أن يُقال فيها أنّها تفتقر إلى التمعّن والنفاذ والصدقيّة.

يبدأ نيازي مقالته بالتوقّف عند السلوك الثقافيّ لأدونيس، وقفة نشير إليها هنا في بضعة أسطر إتماماً للفائدة. إنّ هناك نوعاً من المصادرة على الحريّة، حرية الذات والآخر، يتوهّم أدونيس العمل بها بمجرّد رفعها شعاراً لمجلتّه. يذكر نيازي هنا قول فرجينيا وولف في أنّ «أسوأ في مافي الكتابة اعتماد صاحبها على المدح كثيراً». ويتناول «المناقبيّة» الأدونيسيّة إذا جاز التعبير بمفردات مندهشة وله في ذلك كامل الحقّ. كتب نيازي: «الأخطر من ذلك أنّ الذين بشّروا به ويبشّرون فقدوا السيطرة على مديحهم، فقالوه دون اتّزان وتجرّد، فاساؤوا إليه إساءة بالغة.» وعن أدونيس: «إنّه يضيق ذرعاً بالنقد ويستشيط لدرجة السباب المؤلم، كما يدعو إلى النظر ثانيةً في افتتاحية مجلّة «مواقف» التي يؤكّد فيها «أنّها مثّلت احركاً أدبيّاً وفكريّاً ينمو خارج المسبقات... ويؤمن إيماناً كاملاً بالحريّة، حريّة الذات وحريّة الآخر.» ويذكر نيازي كمثلٍ كلمة لأدونيس في «مواقف» بها يردّ على تهجّمات يبدو الشاعر المصريّ الراحل أمل دنقل وقد أطلقها عليه، يتناول فيها، كما يكتب أدونيس «حياته وكرامته وحريّته». لكنّ أدونيس، وكما يشير إليه نيازي، يسقط في اللغة نفسها عندما يكتب بصدد دنقل: «حقّاً إنّ هذه المقدرة لاتتوفّر إلاّ في مستنقعات التعفّن». يتساءل نيازي كيف يمكن التوفيق بين مثل هذا الكلام وبين «الايمان الكامل بالحريّة-حريّة الذات والآخر؟».

بعد التوكيد على كون العملين المتضمّنين في هذه المجموعة «مستقلتان تماماً، وتشيع فيهما الفوضى...»، يستغرب الناقد من إلحاح أدونيس، في قصائده كما في محاوراته ومقالاته، على «المجهول» ومصطلحات أخرى و«توظيفها كأنّها من بنات أفكاره». ويُرجع الناقد مقولة «المجهول» هذه إلى رامبو الذي كتب كما يعرف الجميع في إحدى رسالتَي الرائي عن ضرورة «الكشف عن المجهول» وحاجة الشاعر في ذلك إلى «اشكال جديدة». كما ويحيل «مقولة» أدونيس في «تأسيس لغة عموديّة» إلى باشلار مبتكرِ

المصطلح نفسه، القائل إنّ الشعر إنّما يحطّم «زمن الأطر الاجتماعيّة»، «زمن الأشياء»، و«زمن الحياة»، من أجل بلوغ زمن الذات-المركز، زمن تمّحي فيه «الأفقيّة المسطّحة»، و«لايعود الزمن يجري بل ينبجس».

ويحيل نيازي قول أدونيس «أتحدّث عن هذا الكون الصغير-الانسان» إلى صيغة مكرّسة لدى هيراقليطس وابن عربيّ مفادها أنّ «الانسان كونٌ صغير». يتساءل المرء في الواقع عن فائدة الشعر عندما يتحوّل إلى «اقتطاف» عبارات مكرّسة وانتشالها من سياقاتها الأصليّة، وسبق ان قدّمنا نماذج منها. ومثل هذه النماذج ينتشر لدى أدونيس بلا حصر. في قول أدونيس: «وأقول الصحارى في حدائق هذا الزمان»، يرى نيازي قول إليوت، الذي ترجمه ادونيس إلى جانب يوسف الخال: «الصحراء في الحديقة الحديقة في الصحراء». ولايفوت الناقد أن يلفت النظر إلى أنّه في حين تقف مقولة إليوت «كمحصلّة احداث جسيمة متعاقبة، فإنّ الضمير المستتر «أنا» يقف في جملة ادونيس وقفة متحديّة تقف بوجه المستحيل، وهذه هي العقليّة العربيّة اليوم في أكثر الأحايين، صورة عضليّة مفتولة، تلكز القارىء عند حنّه، وحين توقظه، تضربه بعصا على رأسه».

عندما يقول أدونيس: «الوصل فصل»، فهو لايفعل، كما يذكّر به الناقد، سوى أن يمتاح مباشرةً من قول أبي يزيد البسطاميّ: «الوصل مثل الفصل، ثمّ الفصل من الوصل...» ويرينا نيازي أنّ أدونيس إذ يكتب: «ويحلو لي أن أسمّي الصخرة ماءً»، ومثل هذا كثير في شعر أدونيس، فإنّه «إنّما يطبّق مبدأ التعارض Incomptabilityالذي آمنَ به الصوفيّة.» ويضيف الناقد: «ثمّ الم يكن مصدر «الصخرة ماء» من الآيات الثلاث التالية: «وإنّ من الحجارة لما يتفجّر منه الأنهار» و«قلنا اضربْ بعصاكَ الحجرَ، فانفجرتْ منه اثنتا عشرة عيناً»، و«أن اضربْ بعصاكَ الحجرَ فانبجست منه اثنتا عشرة عيناً»؟».

في أمثلة أخرى، يتوقّف نيازي (وسنعود في فصل نقد الشعر إلى معالجته لبلاغة ادونيس) عند إساءة استثمار الأخيرلصيغ مكرّسة في القرآن أيضاً، أو في الكلام السائر. قوله مثلاً في «شهوة تتقدّم خرائط المادّة»:«أجلس في مقاهٍ تذكّر بمقهى العميان/ في أروقة الباليه-رويال مع

متعبين/ من كلّ نوع/ ينفشون الساعات كالقطن». أصل الصورة، كما يذكّر به الناقد، في آيتين يرد فيهما العهن (وهو القطن المصبوغ الواناً) على شكل مشبّه به: «يوم يكون الناس كالفراش المبثوث، وتكون الجبال كالعهن المنفوش»، و«يوم تكون السماء كالمهل. وتكون الجبال كالعهن». يريد أدونيس في قوله: «ينفشون الساعات كالقطن» أنهم «يمطّلون القطن سدى»، في حين يكون محمول الصورة القرآنيّة مغايراً تماماً، ومهولاً في دقّته. كتب نيازي: «لو دقّقنا في الآية الأولى، لتبيّن على الفور أن لاعاصمَ إذا جاءت الساعة. فتشبيه الناس بالفراش المنتشر منطقيّ تماماً، لأنّه لايطير باستقامة، وكأنّ البشر يترنّحون. الفراشات من ناحية أخرى وراء الألوان. والجبال ذات الألوان ملاجيء للخائفين كما يُعتقَد ولكنّها أصبحت خفيفة مثل الصوف وأحبولة لأجنحة الفراشات فأين المفرّ؟».

تشبيه آخر غير بليغ تردفه إفادة غير مفيدة من شائع الكلام. كتب أدونيس في«المهد»: «ماهذه النساء، ماهذه الكتب؟ يتعجّب الثائر الضيف الذي لايلبث أن يضيع كمثل نقطةٍ في سطرٍ، في هامشٍ، في زاويةٍ ما». علاوة على التكرار الممقوت في آخر الجملة (ونحن بإزاء «قصيدة»!)، يذكّرنا الناقد بأنّ الشاعر شاء أن ينوّع على العبارة السائرة: «مثل نقطةٍ في بحر». ويتساءل نيازي: «كيف تضيع النقطة في سطرٍ، إن لم تكن إهمالاً وسهواً؟ وإذا كانت مجرّد نقطة، لاتحلّي ولاتُمرّي، فما أهميّة ضياعها، وماأهميّة الانتباه إلى ضياعها؟». كلاّ، لايمكن أن تضيع نقطة، «هكذا»، في كتابة مدقّقة، مسؤولة، وبالغة الحرص على أشكالها ومؤدّياتها.

خلاصة؟

سواءً أفي الشواهد التي قدّمها الوهايبيّ أو هذه التي طرحها صلاح نيازي، أوحالة انتحال النفريّ التي كشف عنها عادل عبد الله، والتي لايلجأ فيها أدونيس حتّى إلى أقواس وإشارات وهميّة أوتحويرات صياغيّة طفيفة لعصرنة الخطاب تُبقي مع ذلك كما لاحظنا في أنموذج الإصمعيّ وابن الأثير على وتيرة الخطاب الأساسيّة كما هي، في هذا كلّه مثلما في النماذج القادمة من الانتحال النقديّ والفكريّ يتكشّف غياب التناصّ لدى أدونيس. إنّه لايمارس على هذه النصوص لاإعادة خلق للمعنى ولاقلباً له، لاتحويلاً ولااقتضاباً، لاتكثيفاً ولاتوسّعاً، لاتغييراً لمستوى الخطاب ولاإدخالاً للسخرية،

لايكتفي بالاقتضاض او استلهام المعنى او الاستسقاء، لايُدخل عملَ أيّة ذاتيّة فاعلة ولايعمد إلى أيّ من المناورات التي رأينا مع النقاد العرب والغربيّين كيف تهب متوسّل التناصّ إمكانات تحرّر كبير. ويلاحظ القاريء (وهذا كاشفٌ آخر عن غياب التناصّ أو الاقتباس المشروع) أنّ أيّاً من النصوص المنتحلة ليس بالمنتشر على ألسن العرب بما يتيح تضمينه دون إشارة، كما يمكن أن يفعل المرء مع آية قرآنيّة او حديث او بيت لامريء القيس أو المتنبيّ وسواهما من أعلام العرب. كلا نصّيّ ابن الأثر والإصمعيّ منتشران في أعمال ليست بالسائرة في الأفواه. وكذلك هي حالة نصّ النفّري يومَ أخذَ عنه أدونيس، غير متوقّع انتشاره الطاغي لاحقاً. غريبةٌ في الواقع ومحزنة هذه الثقة بـ«اندثار» الأعمال الكبرى وتوهّم إمكان الأخذ عنها بلا حساب. وحتّى لو تعلّق الأمر بنصوص منذورة للاندثار النهائيّ، فكيف يبيح أحدٌ لنفسه أن يمتاخ منها خانقاً بذلك الكلام الخاصّ الذي لايمكن كما عبّر بروست أن يقوله عنه أحد سواه، والذي لايمكن إلاّ أن يصدر عن سريرة المرء نفسه؟ ولو انّك عثرتَ ياصاحِ على قنّنية طافية في عرضِ البحر، وفتحتَها ووجدتَ فيها نصّاً عظيماً، فهل ستهرع إلى الناس ناسبَه إليك؟ كان نصّ النفّريّ قد صدر في طبعة قام بها العلاّمة البريطانيّ آرثورجون آربري في الثلاثينات، وعرفها أدونيس عن طريق أستاذه بولس نويا في الستينات، ونشر صفحات قليلة منها في "مواقف" (العدد المزدوج ١٧/١٨ ايلول-كانون الاول ١٩٧١). فهل عمل هنا أيضاً بالإيهام إذ نشر صفحات قليلة من عمل سمح لنفسه في الفترة نفسها (كتب "تحوّلات العاشق" في أواسط الستينات، وهي «مسرح» هذه الانتحالات)، نقول سمح لنفسه بانتحال صفحات أخرى منه؟

اولوية الإيقاع:

إلى هذه السرقات والإنتحالات، ماكان منها معروفاً من قبل (النفّري) أو غير معروف (الأصمعي وابن الأثير)، وما كان بخصوصه حدس وتوقّع (سان-جون بيرس)، يطرح الوهايبيّ في أطروحته انفة الذكر أبياتاً ومقاطع كثيرة لرامبو ونرفال وتسارا وإيلوار تهيمن حدوسها الشعرية على غنائية أدونيس العشقيّة أو "خطراته" الكونية (فلسفة التاو) إلى الحدّ الذي يدفع الوهايبي إلى الإستنتاج أن الجسد لدى أدونيس إن هو إلاّ "جسد ثقافي" تساهم في تركيبه وتكوينه وتعين خارطته مساهمات ثقافية آتية من عصور عديدة. استنتاج إيجابيّ ربّما كان من حقنا أن نفارقه قليلاً أو كثيراً.

فصحيح، من وجهة النظر الثقافية، أن النظرة للجسد تخضع في تكوّنها إلى ثقافة المرء الفردية والجماعية، وإن فيها الكثير ممّا هو مكتسب ومعطى. لكن أن تكون، كما في حالة أدونيس، بمثل هذه التبعيّة للكتب، فهذا مما يحوّل الجسد نفسه، لدى أدونيس، إلى جسد كتبيّ وليس أكثر.

يبقى أنّ الوهايبيّ نفسه يقرّ بأنّ أدونيس، مهما فعل، ومهما قام بنقل "خطابه" من مقام الوجد الإلهيّ إلى الوجد الإنسيّ، ووجّه الخطاب للعاشقة ("أيتها المكتوبة...")، وقد كان موجّهاً للعبد ("أيها المكتوب...")، يفشل في «طمس» كتابة النفريّ. يفشل في هذا لسبب أساسيّ يتعلق بالبنية. سبب يتعلق بالإيقاع غير القابل للتذويب والإعادة الذي شكل الدرع الواقي لشعرية النفريّ. كتب الوهايبي بهذا الصدد: "لم يستطع أدونيس، رغم الجهد الذي يبذله في توليفها (يقصد الدلالات الصوفية) توليفاً جديداً وصياغتها صياغة جديدة أن يطمس محمولها الميتافيزيقيّ وأن يستنفد وظيفتها الإبستمولوجية" (ص ٩٦). مردّ ذلك أيضاً أنّه: "إذا كان أدونيس لم يتحرر من سلطان النفّري، فلأنه، وقد جارى لغة "المواقف والمخاطبات" وإشاراتها ورموزها، لم يجد بدّاً من مجاراة إيقاعها، ذلك أن الإيقاع في نصّ النفّري يتصل بكل عنصر من عناصر الجملة ويلابسه ملابسةً، فهو جرسه الصائت ومعناه المجرّد في آنٍ، يحلّ حيث تحلّ اللفظة وينبني حيث تنبني الجملة، ويقفل حيث تقفل الفاصلة، وليس قاعدة خارجية، يخضع لها الشكل الشعريّ كما هو الشأن في القصيد الخليليّ حيث تنعدم الصلة بين طبيعة المعاني وطبيعة الأوزان. إن الإيقاع في نصّ النفري يتوالف والحالة ويتناسق والصورة ويتناسب و "الثيمة"، فاللغة هي التي تخلق الإيقاع وتنهض بنفسها دليلاً عليه، وليس الإيقاع هو الذي يركّب اللغة على نظم موزون، له تصميمه المجرّد في ذهن الشاعر." (ص ٨٨). إلى أن يخلص الوهايبي إلى القول: "لعلّ هذا التلابس بين اللغة والإيقاع هو الذي يجعل من نصّ النفري نصاً يتعذر توليده دون تقليده، وتتعذر مجاراة لغته دون مجاراة إيقاعه. فإذا حاول أحد أن يرفع منه كلمة، ليضع مكانها أخرى، كما فعل أدونيس، اضطرب المعنى ولم يضطرب النغم، و"برز الموروث في حالة تهيّج ("ليتش")فكأنّه نصّ عقيم بعبارة ابن رشيق، أو شجرة رائعة لا تتمتع بجنى كريم بعبارة عبد القاهر". (الصفحة نفسها).

"تهيّج" الذاكرة:

طالما ادعى أدونيس التأسيس المطلق، وقلّما أقرّ بمصادره. وطالما زعم إحداث "قطيعة إبستمولوجية"، وطمس آثار سابقيه ومعاصريه على شعره. هي حرب مع "الذاكرة" تدخل في نطاق أكبر عوارض "الإنكار" بالمعنى التحليليّ - النفسي للكلمة. الإنكار الذي يقول عن المرء أكثر مما يريد هو أن يقول عن نفسه أو أن يخفيه عنها. في حوار له مع مجلة "المستقبل" الأسبوعية (العدد ٣٨، باريس، ١٢ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٧٧، يذكره المنصف الوهايبي، ص ٣٧): يصرّح أدونيس: "في كل ما أكتبه يلاحقني هاجس تحطيم الذاكرة". إنه يقصد بالطبع نسيانها وعدم السماح لها بالتغلغل في كتابته، نسيانها نسياناً مطلقاً كالأبيات الألف في وصية حمّاد الراوية المشهورة لأبي نواس، تحفظها وتعود لتنساها. ما ينساه أدونيس ومن صدّقوا حماداً (ولا شكّ أنّ أبا نؤاس ليس من هؤلاء) أن الذاكرة لا تُحطّم بقرار، وأنّ السبيل الوحيد الممكن للنسيان هو هذا الذي يدعوه نيتشه بـ "النسيان الفعّال"، وهو أعلى أشكال التذكّر وأرقاها. تتجاوز الشيء مفيداً من عصارته الحيّة، مضيفاً له من لدنك. وحتى عندما يطيب لأدونيس أن يذكر بعض الصوى التي قادته في عمله، فهو لا يذكرها إلاّ تعميماً: هكذا يصرّح في الحوار نفسه: "تأثرت بالحركة السريالية كنظرة، والسريالية هي التي قادتني إلى الصوفية". أية صوفية، وأيّ متصوّفة؟ يُذكّرنا الوهايبي (ص ٦٣) بأنّ أدونيس قد "أغفل الإشارة إلى تأثّره بالنفري في كل الحوارات الأدبية التي تحدّث فيها بإسهاب عن مصادر تجربته الشعريّة". ويتساءل الناقد: أليس من اللافت أن يكتب عام ١٩٨٣ مقدمة لأعماله الشعرية الكاملة، فيشير إلى أن لكتابته أصولاً في تراث العرب، ولايذكر سوى "الإشارات الإلهية" لأبي حيان التوحيدي؟" (ص ٦٤). وأليس من اللافت للنظر أن "ينتظر الثمانينات حتى يخصّه (أي النفري) بفصل في "الشعرية العربية"، لا ليتحدث عن تأثره به، وأنما عن كتابة النّفري، معرفاً به بعبارات مأخوذة هي نفسها وكما يذكرّ به الوهايبي، من نصّ النفري ذاته. يقول الأخير: "أوقفني في مالا ينقال وقال لي..." فيكتب أدونيس: "هنا مغامرة لقول مالا يقال"، إلخ...؟ (الصفحة نفسها) !

ينهض البعض ضدّ الأيديولوجية، غافلين على أنهم يصدرون بهذا عن أيديولوجية، هي من أكثر الآيدلوجيات امتثالية. ويحتج بعضهم على الفلسفة، جاهلين أنهم ينطقون بذلك عن... فلسفة، هي من أكثر الفلسفات رومانتيكية. ويحتج بعضهم على الشعر، ناسين أنهم ينطلقون هنا من... موقف شعري،

هو من أكثر المواقف الشعرية سذاجة. وأدونيس ينكر الذاكرة، فتخرج له، وعليه، من حيث لا يتوقع. تكشف عن تشققات "جسده" الشعريّ، تبعثر عناصر فنّه، وتميط اللثام عن انتحالاته مهما كان له في التخفّي على مصادرها من براعة. فلا شيء يصمد أمام امتحان الزمن وجهود العقل التفكيكيّ (الذي يفيد منه كلا الوهابيّ وكاتب هذه السطور). براعة تقف لتشكك في مصداقية شاعر، بل في شاعريّته. وإنّ هذا كلّه ليُذكّر بما يدعوه دريدا بكآبة الناقد التفكيكيّ، الذي مهما أوغل في التفكيك، يظلّ أمامه ما يستدعي التفكيك أكثر وأكثر. وهكذا، فإنّ ثقافة إنسان فرد، مهما يكن من سعتها، لا تكفي لتطويق تحايلات كاتب، وانتحالاته، وطرائقه في "محو الآثار" بالمعنَيين الإثنين للتعبير الأخير: محو السارق الآثار الدالة على صنيعه، ومحاولته طمس آثار الأقدمين. ولاأغنى هنا من العقليّة الحواريّة، تفتح في واضحة النهار وفي نور الإقرار الحقّ نصاً على نصّ، وخيالاً على خيال. أن يجافيها أدونيس إلى هذا الحدّ، سواءً في تعامله مع الشواهد المقدّمة (وهناك منها الكثير ممّا سيواصل كما يبدو الانكشاف)، أو في تصوّره في كلّ مَن ينتقده عدوّاً متحاملاً يذهب هو ليسلّط عليه جيش أتباعه ومنافقيه بدل مقارعته بالحجّة تلو الحجّة، ففي هذا مايكشف عن أزمة قد تتعدّى أدونيس إلى جانب كبير من الثقافة العربيّة التي ربّما كان هو الممثّل لمأزقها والناطق بتناقضاتها.

إليوت، السيّاب وادونيس: بين تناصّ وانتحال (مقارنة للدكتور عبد الواحد لؤلؤة):

في مقالة بعنوان «من قضايا الشعر العربيّ المعاصر، التناصّ مع الشعر الغربيّ» (مجلّة «الوحدة»، عدد مزدوج ٨٢/٨٣، تموز/يوليو-اب/اغسطس ١٩٩١)، يضيف الناقد العراقيّ عبد الواحد لؤلؤة «قطعة» أساسيّة لملفّ الانتحال إذ يتوقّف، معزّزاً مقاله بالأمثلة والشواهد، عند التناصّ كما مارسه شاعران: إليوت والسيّاب، وكما لايمارسه أدونيس.

يبدأ الناقد بتعريف «التناصّ» (ويبدو مفضّلاً عليه مفردة «التناصص» على زنة «تفاعل») بأنّه «تداخل النصوص ببعضها عند الكاتب، والشاعر بخاصّة، طلباً لتقوية الاثر، او توسّعاً في القول بالإحالة على نصوص اخرى». هناك إذن تداخل وإحالة. وهو يقول إنّ النقد العربيّ القديم قد عرف

«هذه الطرافة الأسلوبيّة في شكل «التضمين» كأن يضمّن الشاعر بيتاً أو شعراً من شاعر آخر، لسبب إيجابيّ أو سلبيّ، أو أن يضمّن قولاً مأثوراً أو آية كريمة». ويؤكد الناقد على وجوب أن يكون القول المستعار أو المتضمّن معروفاً. ويستند هنا إلى ماقاله القرطاجنّيّ من أنّ «الشاعر يحيل بالمعهود على المأثور. وإذا وقعت الإحالة على الموقع اللائق بها فهي من أحسن شيء في الكلام.» ويتّجه الناقد في نظرنا إلى صميم المشكل عندما يتوقّف عند سيادة المؤلّف في نصّه، إذ يؤكّد أنّ الشاعر العربيّ لم يكن في الغالب ميّالاً للتضمين من شعر غيره لأنّ في ذاك نوعاً من الاعتراف بتفوّق الآخَر، وهو ما «لايتسق مع نزوعه ليكون صاحب «إشعَر» بيت قاله «أحسن شاعر». » من هنا حصر الشاعر تضميناته كليّاً تقريباً بآيات القرآن والأحاديث النبويّة.

يحيطنا الناقد علماً بأنّ «التضمين» معروف في الشعر الغربيّ أيضاً منذ زمن ليس بالحديث. ففي القرن السابع عشر شاع في إنجلترا مثلاً تضمين كلام الاناجيل وأقوال السيّد المسيح ممّا لم يكن أصله يخفى على العارفين بالنصوص المقدّسة ولاعلى العامّة. ومع القرن العشرين، تعقّدت المعرفة وتشعبّت بدورها طرق التضمين الذي صار يُدعى «تناصاً»، حتّى «صار واجباً أن ينبّه الشاعر إلى مصادره». ما من شاعر جادّ أو كبير تخلّف عن هذا الواجب. يسوق الناقد مثال إليوت، الذي كان برتراند رسل قد قال عنه أنّه «متحضّر بإفراط... مطّلع على الأدب الفرنسيّ برمّته». وإنّ أفضل الأمثلة على التناصّ الإليوتيّ بشكله الكامل إنّما نحن نجدها في نظر الناقد في مطولّة «الأرض اليباب». نجد هنا تضمينات من خمسة ثلاثين كتاباً، وبستّ لغات غير الانجليزيّة. تحوّط الشاعر إزاء تضميناته هذه مزدوج: يورد النصوص بلغتها الأجنبية أي بصياغتها الأصليّة، تاركاً للقارىء أمر الاحاطة بها بنفسه إذا مارغب بذلك. هي هنا في «أصليّتها»، تصرخ بـ«غربتها» بكامل القوّة. ثمّ إنّه يشير في حواشيه وهوامشه «إلى مصدر المقتطف الذي ضمّنه في قصيدته». ويضيف الناقد أنّ «هذا هو معنى التناصّ بصورته الحديثة التي انتقلت إلى غيره من الشعراء».

يرى الناقد أنّ إليوت، بصنيعه هذا، إنّما يضرب عصفورين بحجرٍ واحد، أو يقوم بغرضين اثنين في آنٍ معاً: «الأوّل دفع تهمة محتملة نطرب لها

نحن العرب إذا وجدناها وهي تهمة «السرقة». ولايخفّف منها أن نسميّها «سرقة أدبيّة» على مابين «السرقة» و«الأدب» الذي من بعض معانيه «الأخلاق» من تناقض. والغرض الثاني أنّ الشاعر يكشف للقاريء سعة اطّلاع وارضيّة ثقافيّة ليس القصد منها «استعراض العضلات» بل الاشارة برفق إلى مافات القاريء الاطّلاع عليه.»

هذا الصنيع الإليوتيّ في مجال التناصّ نابع كما يرى الناقد من إيمان الشاعر الذي عبّر هو عنه بجلاء في دراساته النقديّة، وخصوصاً «التراث والموهبة الفرديّة». دراسات يقول فيها إنّ الشاعر الفرد المطلق غير موجود، وانّه لابدّ أن تسري فيه تلك المعاني والأجزاء المتفرّدة التي «بها يؤكّد الموتى من الشعراء أسلافه خلودهم بعنف». وهو عين ما يُفهَم ممّا يذكّر به الناقد من قول لأبي نؤاس: «ماأرانا نقول إلاّ مُعاراً/ او مُعاداً من لفظنا مكرورا»، أو عنترة: «هل غادرَ الشاعرُ من مُتَردَّمِ؟». يؤكّد الناقد في هذا الصدد أنّ أمثلة الماضي هذه «هي أفضل مافكّر به وكتبه الشعراء من هوميروس إلى الوقت الحاضر، وهي التي يجب أن تبقى ماثلة في ذهن الشاعر المعاصر وهو يكتب، ولابأس عليه بعد ذلك أن «يضمّن» هذا المأثور أو يدخله نصّاً على نصّه. وإن كان ذلك ممّا لايقع في حدود معرفة القاريء المعاصر، فما على الشاعر بأس في أن يشير إلى ذلك في هوامش وتعليقات تغني قصيدته المعاصرة في عين القاريء المعاصر».

هي، إذن، مسألة التحوّلات المنهجيّة، بها يثبت الاشعر نزاهته الأدبيّة، ويصون أبّوة نصّه بالابانة عمّا يعود فيه إلى سواه. وبإدراجه بيتاً لبودلير بنصّه الفرنسيّ، او مقطعاً من أوبرا لفاغنر بالألمانيّة، او من جحيم دانتي بالايطاليّة، فإنّما يجد إليوت بذلك مايدعوه لؤلؤة «وسيلة لاشخصانيّة» تتيح للشاعر أن يقول مايريد متكئاً على ماسبقه في قوله والتفكير فيه «الموتى من الشعراء أسلافه» الذين «ماغادروا من متردّم» أي لم يدَعوا موضعاً أو موضوعاً لم يطرقوه. و«هذه الوسيلة للحديث بلسان الآخرين هي أحد وجوه «المعادل الموضوعيّ» الذي نادى به إليوت».

يطرح الناقد مثالاً لشاعر عربيّ استخدم التناصّ الشعريّ على الطريقة الإليوتيّة. في قصائده المكتوبة بين الأعوام بين ١٩٥٢ و١٩٥٤، نرى

إلى السيّاب وهو يكثر من الكلام عن إليوت في الأوان ذاته الذي يبدي فيه داخل قصائده «هوساً» بالتناصّ «الذي يتخذ عنده شكل التضمين المعروف في التراث الشعريّ العربيّ». وهنا، وكما يؤكّد عليه الناقد، يذهب السيّاب في التحوّط والأمانة أبعد من سلفه الأمريكيّ-الانجليزيّ إليوت، ومن الانجليزيّة إيديث ستويل التي كان متأثراً بها أيضاً «وإن على مستوى أقلّ من ذلك». كان السيّاب يعمد أولاً إلى «الإكثار من الهوامش والشروح والاحالات. وهو بهذا كان يسير على منوال إليوت في «الأرض اليباب». » لكنّ السيّاب كان يدرك أنّ يتوجّه إلى قارئه عربيّ تعوزه المصادر. فراح، ثانياً، يكثر «من الهوامش التي «تفسّر» وتشرح»، وهو مالم يفعله إليوت في هوامش «الأرض اليباب» إلاّ نادراً». تبلغ هذه التحوّطات لدى السيّاب درجة من الاكتظاظ عالية أحياناً. يطرح الناقد مثال قصيدة «من رؤيا فوكاي». هنا «نجد الاحالات تزدحم والنصّ يلحّ على الشاعر ولم تعد الاشارة العابرة أو المحوّرة تكفيه بل راح يدخل نصّاً على نصّه ويلحقه بتفسير مسهب أحياناً...» كانَ السيّاب يريد أن يقول «إنّ لدينا مايشبه مالدى الآخرين من الأساليب الشعريّة»، وهذا العمل الواعي والصريح على التناصّ يؤكّد في نظر الناقد أنّ السيّاب بقيَ «نتاجَ نوعين من الثقافة الشعريّة: أحدهما عربيّ تراثيّ والآخر أجنبيّ وافد».

في القصيدة المذكورة: «من رؤيا فوكاي»، يحيل السيّاب بيتيه القائلين:«أبوك رائدُ المحيط نامَ في القرار/ في مقلتيه لؤلؤٌ يبيعه التجار»، يحيلهما في الهامش إلى قول شكسبير في «العاصفة»: «في أغنية اريل، روح الهواء... لقد أصبحت عيناه لؤلؤتين». ثمّ يضيف السيّاب (مزهوّاً، كما يعبّر الناقد، وبحقّ): «ولكن لاحظ كيف حولّت «يبيعه التجار المعنى». في هامش آخر يشير السيّاب إلى اقتباسه بيتاً من لوركا، وفي هامش ثالث يقرّ بأنّه استعار سبعة أبيات من إيديث ستويل «تكاد تكون حرفيّة» بتعبيره هو، ولايفوته، كما يذكّر به الناقد، أن يبيّن لـ«قرّاء قصيدتي هذه» ماأضافه هو إلى أبيات الشاعرة الانجليزيّة.

ضمن الأمثلة التي يطرحها الناقد على التناصّ السيّابيّ، نرى إلى الشاعر في «المومس العمياء» وهو يبلغ في تقنيته شأواً بعيداً. يجمع إلى الاقتباسات من القرآن تضمينات من الألمانيّ غوته ومن التاريخ والميثولوجيا

اليونانيّين (أوديب)، ومن الأغنية الشعبيّة العراقيّة ومن شعر المعرّي. وفي «الأسلحة والأطفال» نجد تضمينات من «روميو وجولييت» لشكسبير، ومن إيديث ستويل ثانيةً. لكن في جميع هذه الاستعارات وسواها، كان السيّاب، «على شدّة إعجابه بالشاعر الانجليزيّ ومن سار على دربه، لاينسى أنّه يكتب لقارىء عربيّ». هذا الادراك، وحاسّة السيّاب الشعريّة العميقة، جعلاه لايغفل في أيّ من تناصّاته أحد المحاور الثلاثة الأساسيّة لعمليّة التناصّ عنده. فهو، أولاً، وكما كتب لؤلؤة، يشير إلى مصادره دائماً». وثانياً، «يطوّع تلك النصوص الأجنبيّة إلى موضوع شعره وإلى ظروف الثقافة العربيّة الموروثة التي هي أساس تكوينه الشعريّ». وثالثاً، إلى إقراره بالآخر وبالأرضيّة الثقافيّة بكامل الأمانة، يضيف حرصه على أن يظلّ «محتفظاً بشخصيّته الشعريّة المستقلّة». وهو يحقّق هذا كلّه بالنسيج الشامل الذي يدخل فيه تضميناته، وبما يضيفه إلى هذه التضمينات من تطويرات يطرح عليها الناقد أمثلة عديدة. هكذا يثري المشهد الشكسبيريّ المعروف في «روميو وجولييت» الذي تعلن فيه القبّرة انبلاج الصباح لكنّ البطل يقول إنّه صوت البلبل فمابرح الوقت ليلاً، يثريه، مع الاشارة إلى مصدره، بالقول: «وداع الذي لايعود». أو عندما يصوغ في لغة بالغة العربيّة أو السيّابيّة معنى قصدته إيديث ستويل في قصيدتها «أمّ ترثي طفلها» يصوغه على نحو: «ومَن يُفهِمُ الأرضَ أنّ الصغار/ يضيقونَ بالحفرة الباردة؟»

بعد عرضه التناصّين الإليوتيّ والسيابيّ، يتوقّف لؤلؤة عند حالة أدونيس. يطرح امثلة على النقل الذي يمارسه أدونيس من أقوال الآخرين، كما في أخذه في «أغاني مهيار الدمشقيّ» النرجسيّة موضوعاً للشعر عن الفرنسيّ بول فاليري، لكن حيثما يعالجها فاليري كمأساة وإشكاليّة يحوّلها أدونيس إلى مناسبة للعجب والزهو والهيام بالصورة الشخصيّة أو الاسم الشخصيّ، وهنا تكمن في نظرنا كلّ مأساة أدونيس. كتب فاليري: «ولكن أنا، نرجس المحبوب، لستُ بالمُعجَب/ إلاّ بجوهر ذاتي وحده»، كتب أدونيس: «لاأجد مَن أحبّه—هل كثيرٌ إذَنْ أيّها الموت أن أحبّ نفسي؟». أو إطناب أدونيس في الكلام عن الكتابة والحروف والورق وربطها كلّها بعمله «يرتاد أرض الغرابة/ غابةً بعدَ غابة» أو يسير في «مناخ الحروف الجديدة»، والذي

يراه الناقد آتياً دفعاً واحدة من قول بيرس: «أنا حامل عبء الكتابة». ومرّة أخرى، فحيثما تتقدّم الكتابة لدى بيرس باعتبارها مسؤولية وعبئاً وامتحاناً، يتصوّرها أدونيس مبعثاً للزهو والتفاخر. غطرسة معروف منذ بدء الكتابة إنّها لايمكن أن تنمّ عن صدق كامل ولاعن عمق تامّ في العلاقة بالكتابة التي هي، أبداً، وفاءٌ وتهمُّس، توسّلٌ وامتثالٌ، وتلمُّس. كما يذكّرنا الناقد بكلام بيرس على لسان ربّان السفينة عن وضوح كلامه إذ يتحدث عن البحر والمياه لكنّ الآخرين يجدون كلامه غامضاً، وتجد هذه الفكرة عند أدونيس: «لماذا كلّما أوضحتُ ازددتُ غموضاً؟»

«بعدَ كلّ هذه المعرفة، أيّ غفرانٍ يُرتجى؟»، يتساءل الناقد مع إليوت. ويكتب: «إنّ الاعتراف أوّل خطوة نحو الغفران». لكنّ اعتراف أدونيس بالأخذ من الآخرين لايأتي إلاّ مضبّباً ومزهوّاً: «قراءة بودلير هي التي غيّرت معرفتي بأبي نوّاس... وقراءة مالارمه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعريّة وأبعادها الحديثة عند أبي تمّام»، إلخ... (يذكره لؤلؤة). هذا كلّه ليس بالكافي للتخفيف من أحكام الناقد الذي يكتب في نهاية المطاف: «وأحسب لو أنّ أدونيس وضعَ من الهوامش في شعره قدرَ ما وضعَ السيّاب مثلاً لكفى نفسه تعليقاتٍ كثيرة...»

الفصل الثاني

في الانتحال النقديّ

"سرقة الخائن الخلاقة، ضدّ انتحالات الغشّاش".

جيل دولوز.

(إنتحال البيريس، هايدغر، باث، ستيتية

.أركون، المؤدّب، ديسبانيا/بونو...)

في نهاية الخمسينيّات وبداية الستينيّات، أمضى أدونيس مايزيد على سنةٍ في باريس، ساعياً إلى الاقتراب من الفرنسيّة والوقوف فيها على جديد الشعر والتنظير الأدبيّ. حالَ عودته إلى بيروت، بدأ التنظيرَ لشعرٍ جديد. راحت أطروحات جديدة قياساً للتفكير السائد، في القصيدة وعلاقتها بالتاريخ والعلم واللغة وسواهما، تتداعى تحت يراعه. بعد سنواتٍ من ذلك، ومع تصاعد مجهود الترجمة في العالم العربيّ، وبخاصةً في بيروت والقاهرة، راح القارىء العربيّ يجد بين يديه عدداً من المراجع الأساسيّة في جديد الفكر الغربيّ. فتكشّف للمُتابع بعض المراجع المباشرة أو غير المباشرة لـ«تفكير» أدونيس الجديد هذا. بعض هذه المصادر لايذكره أدونيس البتّة. وبعضها الآخر يذكره بطرقه الإيهاميّة ذاتها، كما في دراسته في قصيدة النثر التي يشير في بدايتها ماراً إلى الناقدة الفرنسيّة سوزان برنار Suzanne Bernard، وقد اثبت اكثر من باحثٍ، لاحقاً، انّ أدونيس لايفعل في الواقع سوى أن يكرّر في مجمل «دراسته» بضع صفحات من كتاب هذه

الناقدة الضخم: «قصيدة النثر من بودلير حتّى أيّامنا».

لكنّ الأخذ عن النقّاد الآخرين ومنظّري اللغة الشعريّة يذهب إلى حدّ الانتحال المطلق في مواضع اخرى منها، مثلاً، دراسة لعلّها أكثر «دراسات» أدونيس انتشاراً، الا وهي «محاولة في تعريف الشعر الحديث». نُشرت الدراسة في مجلّة «شعر» (العدد ١١، السنة الثانية، ١٩٥٩)، وأدرجها أدونيس في كتابه «زمن الشعر». وهاأنّ باحثاً سوريّاً، محمّد إسماعيل دندي، يكشف على صفحات مجلّة «الأسبوع الأدبيّ» التي يصدرها اتّحاد الكتّاب العرب في دمشق (العدد ٨٩، ٥ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٨٧)، يكشف عن أنّ المحاور أو الأفكار الأساسيّة في هذه الدراسة إنّما هي مأخوذة حرفيّاً، بدون تغيير مفردة واحدة تقريباً، من الناقد الفرنسيّ ر.م. البيريس، الذي كان مبرّزاً في فرنسا في الخمسينيّات والستّينيّات، وبالذات من كتابه :«جردْ أدبيّ للقرن العشرين» (R.M. Albérès, Bilan littéraire du XXe siècle", Ed. Albain Michel",Paris, 1959) كتاب شاءت الصدفة أو سوء حظّ أدونيس أن يصدرفي ترجمة عربيّة لجورج طرابيشيّ، بعنوان: «الاتّجاهات الأدبيّة في القرن العشرين» (منشورات عويدات، بيروت، ١٩٦٥). هاهي كشوف الباحث السوريّ نقدّمها في جداول مقارنة:

نصّ البيريس	«نصّ» ادونيس
١-تعريف الشعر الحديث وتحديدصفاته:	[لاحظ كيف يقلب أدونيس نظام الفقرة]
«إذا كنّا نريد تعريفاً لشعرٍ خاصّ بعصرنا، ينبغي الاّ نبحث عنه في تقلّبات الشكل، ولا في الإختفاء التدريجيّ لضوابط البيت، بل في وظيفة الممارسة الشعرية (التي) تجعل من نفسها بحثاً عن حقيقة خفيّة. ولهذا كان للشعر الحديث الحقّ في أن يكون غامضاً، متردّداً ، لامنطقيّاً، ولا يستطيع أن يستخلص أيّ فائدة من المصطلحات الشكلية، لحاجته، على العكس، إلى الحرية المطلقة، في التصوّف والتنبؤ» (ص ١٣٧ من كتاب «الإتجاهات الأدبية في القرن العشرين»، ترجمة جورج طرابيشي).	«إنّ الشعر الجديد، باعتباره كشفاً ورؤيا، غامض، متردّد، لا منطقيّ، ولهذا، لا بدّ له من العلوّ على الشروط الشكلية، لأنّه بحاجة إلى مزيد من السرّ والنبوّة، فالشكل يمّحي أمام القصد والهدف، ومع ذلك، فإنّ تحديد شعر جديدٍ خاصّ بنا نحن في هذا العصر، لا يُبحث عنه جوهرياً في فوضى الشكل، ولا في التخلّي المتزايد عن شروط البيت، بل في وظيفة الممارسة الشعرية، التي هي طاقة ارتيادٍ وكشف» («زمن الشعر»، ط٣، ص ١٤)
٢-مهمّة الشعر الحديث:	
«رؤية ما يخفيه عنّا من العالم الروتين والعادة، والكشف عن الوجه الخفيّ للكون، ونزع الحجاب عن العلاقات والمراسلات السريّة، هذه هي المهمّة والإمتياز اللذان سيأخذهما الشاعر على عاتقه» (ص ١٤٥-١٤٦، المصدر	«أن نرى في الكون ما تحجبه عنّا الإلفة والعادة، أن نكشف وجه العالم المخبوء، أن نكتشف علاقات خفيّة، وأن نستعمل لغة ومجموعة من المشاعر والتداعيات الملائمة للتعبير عن هذا كلّه، تلك هي بعض من مهمّات الشعر الجديد، وهذا هو امتيازه في

نصّ البيريس	«نصّ» ادونيس
نفسه). نفسه).	بعض من مهمّات الشعر الجديد، وهذا هو امتيازه في الخروج عن التقليديّة». ص ٩)
«إنّ عاداتنا الفكريّة، وحاجاتنا العمليّة، تمنعنا من رؤية الواقع، كما هو... إنّ الشاعر هو الذي يبحث للأشياء عن معنى، هو الذي لا يكتفي بالمعنى الكبير النفع من الحياة الدارجة أصبلاً الذي يسبغه الروتين الإنسانيّ على الأشياء أو الكائنات أو العالم. إنّ دوره هو أن يعطي الأشياء معنى آخر، أو على الأقلّ يوقظنا، ويعدّنا للدهشة...» (ص ١٦٤، المصدر نفسه).	«فعاداتنا الفكريّة، وحاجاتنا العمليّة، تحول بيننا وبين رؤية الحقيقة أو الواقع إلاّ من خللها، والشاعر لا يرضى بالمعنى الذي تضفيه العادة الإنسانية على الأشياء، مهما كان مفيداً، ويبحث لها عن معنى آخر، ومن هنا ينفصل عن التقليد والعادة، ويصبح دوره في أن يوقظنا، ويخلّصنا من الأفكار المشتركة الضيّقة» (ص ٩).
٣-غرابة الشعر والفيزياء الحديثين:	
« أمّا من يثورون على القصائد التي لا معنى لها، فلنذكّرهم بأنّ عقلهم وخيالهم، يتمرّدان أيضاً، غريزياً، ضدّ فكرة خطّ مستقيم هو في الوقت نفسه مُنحَنٍ، أو ضدّ فكرة جزئية، هي في الوقت نفسه موجة... كانت لنا فكرة فطرية عن الخطّ المستقيم، ثمّ كشف لنا اينشتاين انّه غير موجود. كنّا نحبّ أن تكون القصيدة وصفاً لما	«إنّ الشعر الجديد، هو بشكل ما، كشفٌ عن حياتنا المعاصرة.لذلك نحن نذكّر أولئك الذين يثورون في وجه قصائد غير مفهومة، بأنّ عقلهم يثور غريزياً ضدّ خطّ مستقيم، هو في الحقيقة منحنٍ، كما بيّن لنا اينشتاين، أو ضدّ جزيء ، هو في الوقت ذاته موجة، كما بيّنت لنا الفيزياء الحديثة. كنّا في الماضي نحبّ أن تكون القصيدة وصفاً وحليةً وتأوّهات، وقيادة حماسية للجملة

نصّ البيريس	«نصّ» أدونيس
كنّا معتادين على رؤيته، وعلى الإحساس به، مع شيء من معتادين على رؤيته، وعلى الإحساس به، مع شيء من المحسّنات البديعية والطرافة: وهاهي تريد أن تجعل من نفسها كشفاً لما لم نره، ولم نحسّ به قطّ» (ص ١٣٥ - ١٣٦، المصدر نفسه).	الشعرية، واليوم تفاجؤنا القصيدة بعكس ذلك، فنراها كشفاً لما لم نرَه، ولم نشعر به أبداً» (ص ١٩).
٤ – رفض الشعر الحديث للمنطق الخطابيّ: «إنّ هذا الإعراض عن المنطق الخطابيّ لا يمكن أن يثير الدهشة. إنّ حبّ المنطق يخصّ ساكن عالمٍ متناسق، يخصّ الإنسان الذي يعيش في حضن بشرية لها يقينها، بشرية إذا ما وجدت أمامها أسراراً أو فظاعات، أنسنَتها بسرعة. أمّا من يعيش في عالم غير مأمون، يصعب تحديده إلاّ بالمشكلات التي يطرحها، فإنّه يرتاب في المنطق، ولا يسيء استغلاله. إنّه يقبل بأنّ الإستغناء عنه أمام بعض الظروف، أمام خطر يتطلب شجاعة أكثر ممّا يتطلب احتراساً، لهو ضريبة ينبغي أن يجازف بها» (ص ١٣٤، المصدر نفسه).	«من هنا كراهية المنطق الخطابيّ في الشعر الحديث، فهذه الكراهية خاصة من خاصياته الرئيسية. إنّ حبّ المنطق هو من مميزات سكان عالم منظّم، مميزات إنسانٍ يحيا في إنسانية مؤقتة، لها عوامل يقينها، حتّى أنها إذا صادفت أمامها أسراراً، أو مخاوف، سرعان ما تألفها، وتصيّرها أنيسةً أليفة، إلاّ أنّ الإنسان الذي يحيا في عالمٍ غير يقينيّ، يتجنّب المنطق، ولا يُخدَع به، إنّه يحسب نفسه مغامراً، إزاء مصادفاتٍ خطرة، تتطلب جرأةً أكثر ممّا تتطلب احتراسا...» (ص ١٩ - ٢٠. من «زمن الشعر»).

هل هذه النماذج معزولة؟ إطلاقاً. هنا أيضاً، كما في انتحال الشعر، يعمل أدونيس باستراتيجيّات عديدة. يأخذ مقولةً موجزةً أو فقرة كاملة ليتعدّاها، كما سنرى في ختام هذا الفصل، إلى مقالة بكاملها؛ يدغم هنا ويقتضب هناك، يشذّب في هذا الموضع قليلاً ويرشّ على الجملة بعض محسّناته البديعيّة في موضع آخر. والنتيجة هي للأسف نفسها دائماً تقريباً: الأطروحات التي يفني من أجلها البعض حياتهم بكاملها، وبذلك يربحونها، تتقدّم لديه كما لوكانت من بنات أفكاره، وفي هذا كلّه حيفٌ عظيم!. وهذا السلوك هو لديه، للأسف أيضاً، من الشيوع سيّما وأنّ الرجل طالما عوّدنا على ركوب الموجات، في كلّ موجةٍ أو موضةٍ له نصيب ومزاحَمة. ودائماً من دون كثير تبصُّر بعمق الموجة أو عدمه، كونها منذورة للدوام أم مرحليّة، منسجمة مع سابق موجاته أم متعارضة. في كتاب مكرّس لنقد أدونيس ولاستعادة تجربة مجلّة «شعر» بين خيارات أدونيس من جهة، ويوسف الخال والشعراء الآخرين من جهة أخرى، حمل عنوان «مجلّة "شعر" بين سلفيّة التكلّف ومغامرة العصر» (منشورات دار الفكر الطليق، بيروت، ١٩٨٩)، يطرح الكاتب اللبنانيّ رياض فاخوري أسئلة حادّة في هذا الاتّجاه. يريك إلى الرجل الذي بدأ «ثابته ومتحوله» بظاهراتيّة ضبابيّة وهو يتحوّل إلى ماويّ، فمتحمّس لإسلام الخمينيّ، ثمّ إلى بنيويّ مع بداية شيوع الأبحاث البنيويّة. وبالفعل، صار أدونيس يتحدّث عن الأدب لاباعتباره سؤالاً عن «لماذا» بل عن «كيف»، إلخ... ناسياً أو مُتَنسياً أنّ هذه الأسئلة طالعة دفعةً واحدةً من جعبة رولان بارت Roland Barthes وتزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov النقديّة. وماإن قدّم كاتب هذه السطور ترجمة متواضعة لـ«ماهي الحداثة؟» لهنري لوفيفر Henri Lefebvre (تصدر قريباً بترجمة منقّحة)، يتوقّف فيها المفكّر الفرنسيّ عند أوهام الحداثة الغربيّة وتناقضاتها، حتّى راح أدونيس، في «بيان الحداثة» وسواه، يطنب في الكلام عن «أوهام» الحداثة العربيّة. وفي قدرة على «التكيّف» والتقليد عجيبة، رحنا في الفترة نفسها نتطلّع إلى عبارات ومقاطع لأوكتافيو باث Octavio Paz وصلاح ستيتيّة وهي تتزاحم في مقالاته وتنظيراته، ودائماً بدون تصريح. نمثّل على بعض هذا. ففي مقالة أدونيس الأسبوعيّة في «النهار العربيّ

والدوليّ» التي كانت تصدر يومذاك في باريس (العدد ١٩٠، ٢٨ كانون الأوّل/ديسمبر ١٩٨٠)، تجد عبارات كاملة للشاعر المكسيكيّ أوكتافيو باث، آتية من الفصل التمهيديّ الحامل عنوان «القصيدة» في كتابه الشهير: «القوس والقيثارة». كتاب يعرفه أُدونيس جيّداً، مادام ترجمَ فصلاً منه في «شعر»، وفي الفترة نفسها التي كتب فيها مقالته المذكورة كانت بين يديه ترجمة قمنا بها لفصل باث المذكور، انتهى أدونيس إلى نشرها في «مواقف» بعد عامٍ ونصف العام (العدد ٤٤، شتاء ١٩٨٢)، ناسياً، ربّما، أنّها تسرّبت في البدء عبر «كتابته»:

نصّ باث	«نصّ» أدونيس
« كلّ إبداعٍ شعريّ هو وحدة كافية لذاتها. الجزء هو الكلّ. كلّ قصيدة فريدة هي شيء لايقبل لاالاختزال ولا التكرار.(...) إنّ الأعمال الفريدة ليس تقبل التقليد.»	«سرّ الإبداع الشعريّ (والفنّيّ بعامّة) هو في أنّ "الشكل" الفنّيّ يحوّل الجزء إلى كلّ(...) إنّ الشكل الشعريّ لشاعر ليس إلاّ "شكله" الخاصّ به وحده (...) الاشتراك (...) يعني حتماً التقليد.»
«تتقاسم آثارٌ أخرى مع القصيدة هذه الطبيعة الفريدة لاتعرف التكرار: اللوحات، التماثيل، السوناتات، الرقصات، التماثيل(...) المادّة، المقموعة أو المُشوّهة في الأداة الاستعماليّة، تستعيد في العمل الفنيّ إشعاعها.»	«..إنّ "الشكل" الفنّيّ يحوّل الجزء إلى كلّ، ويجعل المنتهي لامنتهياً، والمتغيّر مستمرّاً: القصيدة، اللوحة، المنحوتة، القطعة الموسيقيّة. فهذه كلّها، كموجودات، محدّدة، «منتهية»، لكنّها، كإبداعٍ، لاتُستنفذ: حيّة أبداً، مشعّة أبداً.»

الشيء نفسه في تعامل ادونيس والنصوص النقديّة للشاعر اللبنانيّ صلاح ستيتيّة. ترجم له ادونيس قصيدة-ديواناً بعنوان: «الوجود الدمية» (دار الآداب، بيروت، ١٩٨٣)، صدّرها بمقدّمة له عن الشاعر. طبيعيّ، عندما تقدّم كاتباً او مفكّراً، أن تعرّف به عبر افكاره، شريطة ان تنوّه بذلك، وهذا مالايفعله ادونيس. سيّما وأنّ العبارات المنتحلة لاتتحدّث عن ستيتيّة وإنّما عن رؤية الإسلام للفضاء يستعيرها ادونيس من("الليلة الواحدة بعد الالف") La Unième Nuit (Ed. Stock) لستيتيّه دون أن يسميّه:

نصّ ستيتيّة	«نصّ» ادونيس
١-«بيروعة، اختارَ الفنّ العربيّ التجريد..» (ص ١٤٨)	١-«الحدس الإسلاميّ- العربيّ للّغة هو، جوهرياً، حدس تجريد» (تقديم «الوجود الدمية»، ص ٧).
٢-«باستنطاقه، بقلق، ارمدة مخيّم مهجور، يعثر [الشاعر العربيّ القديم] على نقاط ارتكاز شبه زائلة منها ينطلق الاستحضار الغنائيّ (...) من الرماد إلى الشعلة يمضي المسار الشعريّ» (المصدر نفسه، ص ٣٥).	٢-«الأشياء المادّيّة فوضى تشوّش وزوال. رمادٌ مُبعثَر. من هذا الرماد يلتقط التجريد إشارة النار» (المصدر نفسه، ص ١٠).
٣-« تتقدّم القصيدة كسلسلة من الابيات المعزولة ينزع كلّ منها إلى ملء شكله الخاصّ على حدة» (ص ١٤٩).	٣-« اعمدة هي الأبيات، متساوية الأبعاد لامركز لها، وإنّما لها اتّجاه: ماتعنيه. البيت في القصيدة الجاهليّة عمودٌ، والقصيدة تتابعُ اعمدة.» (ص ١٠).
٤-«بها [القِبلة] يكون الفضاء مجتذَباً بأسره إلى البؤرة المركزيّة، مكّة، نقطة انطلاق جميع الوجهات، التي، بتلاقي الصلوات المحالة فجأة عموديّةً بانطلاقة المنائر، تتخلّى عن ماديّتها» (ص ٧٥).	٤-«اعمدة لامركز لها تتمحور حوله، متساوية الأبعاد، تتّجه نحو القبلة. وتنطلق المئذنة من الأرض لكي تعلو رقّةً وشفّافيةً حتّى لتكاد تختلط باثير السماء» (ص١٠).

في المقدّمة نفسها نقف مصعوقين أمام عبارة للفيلسوف الألمانيّ مارتن هايدغر Martin Heidegger يستحوذ عليها أدونيس في طريقه أيضاً. معروف أن هايدغر يكتب دراسة بكاملها («هولدرلين وجوهر الشعر») ليقرّر في ختامها أن عمل الشعر يقوم على "التسمية" وأن "الشعر ليس تعبيراً بل هو تأسيس" (راجع ترجمتهما الفرنسيّة، وضعها هنري كوربان Henri Corbin، ضمن «مقاربة هولدرلين»، منشورات غاليمار، باريس ، ١٩٧٣). وإذا بأدونيس يقرّر، منذ أول فقرة، وكأن الشيء من "عندياته" أن صلاح ستيتية يصدر "في شعره عن حدس يرى أن اللغة بدئية، كأنما هي قبل الأشياء، أعني أنها لا "تعمل"، وإنما تسمي"، ليعود ويقرر في نهاية الفقرة الأولى نفسها: "فليس الشعر تعبيراً، إنه تأسيس". هكذا، «على الماشي»، بلا إحالة ولا إشارة إلى أيّ مصدر.

كان، كذلك، كافياً أن يطلع أدونيس على مقالة الكاتب التونسي بالفرنسية عبد الوهاب المؤدّب عن الثقافة المغاربية، المنشورة في عدد "الأزمنة الحديثة" الواسع الإنتشار المخصص للمغرب الكبير، التي يقرر فيها أن التقسيم إلى شرق وغرب إنما هو تقسيم ميتافيزيقيّ محض، وأن كل شرقٍ يتضمن بالضرورة غربه، وكل غربٍ شرقه، كان يكفي أن يطلّع أدونيس على هذه المقالة حتى يُقيم على فكرتها الأساسية هذه، بلا إحالة ولا نسبة أيضاً، كامل خاتمة كتابه في "الشعرية العربية"، الذي صدر بالفرنسية عن منشورات "سندباد" وبالعربية عن "دار الآداب" ببيروت.

يكتب أدونيس في افتتاحيتّه لـ"مواقف" (العدد ٤٣- خريف١٩٨١)، مستهدفاً من يلومون «مفكّراً» مثله على اهتمامه بالدين: "...ومع ذلك يقول لك بعضهم هامساً: "ليس الدين إلاّ وهماً". لكن هذا الوهم، كما أجيب هؤلاء، هو الذي يحرّك الانسان العربيّ-المسلم، وهو مصدر فكره وقيمه وسلوكه، وهو، إلى ذلك يقينه المطلق، ورجاؤه الكامل". ويواصل: "وسواءً أنكرت المذاهب الإيديولوجية و المادية أو العقلانية، هذا الوحي - "الوهم"، أم لا، فهذا أمر لا قيمة له، مادام هذا "الوهم" يفعل في نفوس المؤمنين به وعقولهم كأنه الحقيقة الوحيدة، الأولى والأخيرة. بعبارة ثانية، إن "بطلانه" أو "لاعلميّته" أو كونه "انعكاساً" لواقع مادي، تفسيرات لا تغير من الأمر شيئاً، بل لا تجدي شيئاً خصوصاً على الصعيد العملي. الأساسي إذن هو تحليل هذا "الوهم"، ودراسة وظيفته في النفس والعقل والحياة" (ص٧).وهوإذ يكتب هذا لايفعل

في الواقع سوى أن يستحوذ على التفريق بين الحقيقتين العلميّة والإجرائيّة للدين، الذي يدعو محمّد أركون إلى إقامته في العديد من دراساته، كما في «الدين والمجتمع بحسب الأنموذج الإسلاميّ» (منشورات «ميزونوف-إي-لاروز Maisonneuve et Larose» باريس، ١٩٨٤): «إنّ مثل هذا الصمت بإزاء الدين مع كونه يتمتّع بحضورٍ لافتٍ بل وحتّى قامعٍ كما في حالة إيران، ليؤكّد عدم اكتراث المحدثين بالاعتقادات الشعبيّة، إمّا لخشيتهم من التطرّق إلى موضوعٍ ساخن، أو لانعدام الكفاءة العلميّة في نسق خاصّ من المعرفة...» (ص ٢٤٣).

سيكون في مقدورنا الذهاب أبعد في إيراد مثل هذه الانتحالات الجزئيّة لأفكار الآخرين. نكتفي بأن نقدّم للقارئ، في ختام هذا الفصل انتحال أدونيس لمقاله صحفية كاملة لجيرار بونو، أحد كتّاب "النوفيل أوبسرفاتور" Le Nouvel Observateur (عدد ٧-١٣، شباط-فبراير ١٩٨٦) يعرض فيها أفكار عالم الفيزياء المشهور برنارديسبانيا. جاءتي بها، وبـ«مقالة» لأدونيس منشورة في صفحته الأسبوعيّة في «الكفاح العربيّ»(العدد ٤٠٠، ١٥ آذار-مارس ١٩٨٦)، أديب مغربيّ آثر عدم ذكر إسمه. هالَنا أوّلاً ما وجدناه في مقالة أدونيس من شبَه بالمقالة الفرنسيّة. وإذا بالشبُه يُعرب، بعدُ التمحيص، عن كونه تطابقاً:

«نصّ» ادونيس	نصّ بونو بترجمتنا	نصّ بونو، الاصليّ
ادونيس «الفيزياء تُعلّم الشعر» [فقرات أهملها أدونيس]	جيراربونو: «شكوك برناردیسبانيا:وإذا لم تكن الذرّة موجودة»؟ هناك من لايحلفون إلا بالعلم ويزعمون تفسير كل شيء، الطبيعة والحياة والوعي بتركّبات ذرّات وجزيئات. وهناك من يستخفّون بالعلم ويتشبّثون بإيمان الإنسان الساذج. أما برنار ديسبانيا، أستاذ الفيزياء النظرية في جامعة باريس - اورسي، فيفنّد كلا الطرفين. وهو قد نشر مؤخراً كتاباً عنوانه : "واقع احتمالي" ليرينا أن دراسة الذرّات تقود، بالعكس، إلى الله مباشرة". (1) لاحظوا انه لا	**Gérard BONNOT** **Les incertitudes de Bernard d'Espagnat: ET SI L'ATOME N'EXISTAT PAS ?** Il y a ceux qui ne jurent que par la science et prétendent tout expliquer, la nature, la vie, la conscience, par des combinaisons d'atomes et de molécules. Il y a ceux qui se moquent de la science et se cramponnent à la foi du charbonnier. Professeur de physique théorique à l'Université de Paris-Orsay, Bernard d'Espagnat récuse les uns et les autres. il vient de publier un livre, "Une incertaine réalité", pour montrer que l'étude des atomes conduit au contraire tout droit à Dieu (1).

«نصّ» ادونيس	نصّ بونو بترجمتنا	نصّ بونو، الأصليّ
[فـقـرات أهملهـا ادونيس]	يقـــول: اللّه. بل هـو يحترس من هذا تماماً. لقد كتب: *"إنني لأحترس من هذه المفردات المحمّلة بالتـــاريخ وبالأهواء بإفراط، والتي يفهمها كل على شاكلته. ليس إله فولتير هو نفسه إله راهب سبافوا، ولا إله إبراهيم وإسحق ويعقوب"* . يفضّل ديسبانيا الكلام عن الوجود ، والواقع المحتجب وراء الظواهر. كذلك فهو لا يقول: ذرّات، ذلك أن الذرات ليست في نظره بالموجودة. على الأقل، ليس بالمعنى الذي نقبل بموجبه بوجود *الطاولة* أو *الارض*. مفارقة؟ ليس في هذا من ريب. ولكن برنار ديسبانيايعتبر أن من غير الممكن الإفلات منها، أي المفارقة، وأن من المتعذّر تأويل نتائج	Remarquez, il ne dit pas Dieu. Il s'en garde bien. "Je me méfie de ces mots trop chargés d'hsitoire et de passions que chacun entend à sa manière", explique t-il. Le Dieu de Voltaire n'est ni celui du Vicaire savoyard ni celui d'Abraham, d'Isaac et de Jacob." Il préfère parler de l'Etre, de la réailté qui se cache derrière les apparences. Et il ne dit pas non plus les atomes. Parce que, pour lui, les atomes n'existebt pas. Du moins pas dans le sens où nous admettons qu'une table, ou la Terre, existe. Paradoxe ? Sans aucun doute. Mais Bernard d'Espagnat estime qu'on n'y échappe pas, qu'il n'y a pas moyen d'interpréter autrement

«نصّ» ادونيس	نصّ بونو بترجمتنا	نصّ بونو، الأصليّ
[فقرات اهملها ادونيس]	الفيزياء المعاصرة على نحو آخر. إنه ليس من أولئك الحالمين اللطفاء، المتأهبين لقسر الوقائع بحجة مراعاة "ماعز" الوضعيين أو "خسّ" الروحانيين. لقد اختار أن يكون رجل علم، إذ إزدرى المال والتكريمات، وقرّر، لدى التخرّج في المدرسة "البوليتكنية"، أن يتفرغ للبحث. وإنه لمصمم على أن يبقى رجل علم. *"لو جاء اكتشاف غير متوقع ليدحض افكاري، فلن اتردّد قطّ بين قناعاتي والعلم، بين الحدس والعقل. إنني سأختار العقل أبداً"*. درس ديسبانيا الفيزياء في باريس على لوي دوبروغلي، وفي شيكاغو على انريكو فيرمي، وفي كوبنهاغن على نيلس بوهر، وهم ثلاثة من الآباء	les résultats de la physique contemporaine. Car il n'est pas de ces aimables rêveurs qui, sous prétexte de ménager la chèvre positiviste et le chou du spiritualisme, sont prêts à malmener les faits. Homme de science il s'est voulu, lorsque, dédaignant l'argent et les honneurs, il a choisi, à la sortie de l'Ecole polytechnique, de se consacrer à la recherche. Et homme de science il entend rester."Si, demain, une découverte inattendue condamnait mes idées, je n'hésiterais pas. Entre mes convictions et la science, entre l'intuition et la raison, je choisirais toujours la raison." Il a étudié la physique à Paris auprès de Louis de Broglie, à Chicago

نصّ بونو الأصلي	نصّ بونو بترجمتنا	«نصّ» أدونيس
auprès d'Enrico Fermi, à Copenhague auprès de Niels Bohr, trois des pères fondateurs de la théorie atomique. Il a traveillé au Centre européen de Recherches nucléaires, à Genève, et aujourd'hui, à 64 ans, il dirige le Laboratoire de Physique théorique et des Particules élémentaires d'Orsay. Il est discret, affable, réservé. "Je n'exalte pas toute découverte pour elle-même, dit-il en souriant. Je n'ai pas l'attitude exclusive du pionnier. Je suis tout autant un homme de synthèse."	المؤسسين للنظرية الذرية. واشتغل في المركز الأوربي للأبحاث النووية في جنيف، واليوم، في سنيّه الأربع والستين، يدير مختبر الفيزياء النظرية والجزيئات الأولية في أورسي. كتوم، دمث، ومتحفظ. مبتسماً يقول: *"إنني لا اعظّم كل اكتشاف لذاته. ليس لديّ الموقف الحصري للرائد. انا بالقدر نفسه رجل خلاصة (او تركيبة)"*.	[فقرات أهملها أدونيس]
Il a eu du mal et il ne s'en cache pas." Au départ, j'étais convaincu, comme la plupart des scientifiques, que la science décrit la réalité telle qu'elle est, ra-	واجهَ صعوبات جمّة، لا يخفيها. كتب: *"كنت في البداية مقتنعاً، شأن أغلب العلماء، بان العلم يصف الواقع كما هو. كان للوضعية والمادية في نظري صفات اليقين الذي لا يُدحض. كانت هذه أفكاراً سائدة، وللتحرّر منها كان عليّ أن أرجع*	-١- "كنت (١)، في البدء، مقتنعاً كمثل معظم العلماء، أن العلم يصف الواقع كما هو. كان للوضعية وللمادية في نظري صفات اليقين الذي لايمكن دحضه. وكانت هذه هي الأفكار السائدة، وقد تحتم عليّ، لكي أتخلص منها، أن أعود

نصّ بونو، الأصليّ	نصّ بونو بترجمتنا	«نصّ» أدونيس
conte-t-il. Positivisme et matérialisme avaient à mes yeux les couleurs de l'irréfutable. C'était des idées reçues, mais, pour m'en dégager, il m'a fallu remonter jusqu'aux fondements de la physique." D'où la force singulière de son livre. Il ne cherche pas à impressionner le lecteur. Il se contente de le mettre en présence des faits, de les examiner avec lui. Pour l'obliger, peu à peu, de malentendus dissipés en objections réfutées, à envisager, avec lui, l'inconcevable, à imaginer l'impensable. Qu'est-ce qui nous pousse à croire qu'une table, par exemple, a une existence réelle, qui ne dépend pas de nous? Le fait de la retrouver chaque matin à	*صعداً إلى أسس الفيزياء"*. من هنا القوة الفريدة لكتابه. لا يسعى إلى إدهاش القارىء. يكتفي بوضعه أمام الحقائق، وبتفحصها وإياه. حتى يحمله، رويداً رويداً، من إساءات فهم بُدّدت إلى اعتراضات دُحضت، يحمله على التفكير معه بما لا يمكن تصوّره وتصوّر ما يتعذر التفكير به". ما الذي يدفعنا، مثلاً، إلى الاعتقاد بأن طاولةً تتمتع بوجود فعلي، مستقل عنها؟ حقيقة أننا نعثر عليها كل صباح في المكان الذي تركناها فيه البارحة. حقيقة معرفتنا بأنها هنا دائماً، حتى عندما نغيب، وأننا، إذا ما عنّ لنا أن ننهض في الليل لنتحقق من الأمر فسيمكننا ذلك.	إلى أسس الفيزياء". في هذه العودة يدعو صاحب هذا الكلام القارىء إلى أن يفكر في مالا يمكن تصوره، وأن يتصور ما لا يمكن التفكير فيه، كما يعبّر. وعلى هذا يدعوه إلى أن يطرح معه هذا السؤال البسيط: ما الذي يجعلنا نؤمن، مثلاً، بأن هذا المقعد(٢) الذي نجلس عليه، فيما نقرأ هذه المجلة، موجوداً وجوداً واقعياً، موضوعياً، مستقلاً عنا؟ والجواب، البسيط هو أيضاً، أن ايماننا هذا نتيجة لملاحظتنا الدائمة،المتوصلة أن هذا المقعد موجود بشكل دائم متواصل، في جميع الأوقات والحالات، ليلاً نهاراً، وسواء جلسنا عليه أم لم نجلس، وسواء كنا حاضرين إلى جواره أو غائبين عنه. فهو موجود

«نصّ» أدونيس	نصّ بونو بترجمتنا	نصّ بونو الأصليّ
في معزل عنا، وجودا قائما بذاته. -٢- للجزيئات الذرية التي يتكوّن منها هذا المقعد، وتتكون منها الموجودات، الوجود نفسه الذي يتصف به المقعد. لكن مع هذا الفارق: لكي نحدد الوضع الدقيق، في الزمان والمكان، الذي يشغله شيء مادي كالمقعد، نستخدم معادلات الميكانيكا. لكن هذه المعادلات لا تنطبق على الجزيئات الذرية، وهي لذلك لا تقدر أن تصفها أو تقيسها لكي تحدد وضعها. لذلك لا بد، لتحقيق هذه الغاية، من أن نستخدم معادلات أخرى يشكل مجموعها ما يسمى بالميكانيكا الكوانتية (أي الحركية - الطاقية، أو الموجية، كما يترجمها بعضهم، أحيانا). ولهذا الميكانيكا منطق خاص:	للوهلة الأولى، يصحّ هذا التفكير على الجزئيات الذريّة أيضاً. فإذا ما نحن أعملنا حسابنا، فسنكون موقنين من العثور عليها حيث ننتظرها في جميع الأحوال، ومن دون استثناء. كالطاولة. سوى أن ثمة فرقاً. فلتحديد موضع شيء كالطاولة، في المكان والزمان، نستعين نحن بمعادلات الميكانيكا. الحال إنّ هذه المعادلات لا تنطبق على ظواهر الذرّة. فلوصف سلوك جزيء ذريّ، ينبغي أن نرجع إلى معادلات أخرى، يسمّى مجموعها بالميكانيكا الكوانتية. وللميكانيكا الكوانتية منطق خاص: فبموجبها، لايحتل شيء موقعاً محدداً في الفضاء والزمن إلا في اللحظة المحددة التي	l'endroit où nous l'avons laissée la veille. Le fait de savoir qu'elle est toujours là, même quand nous sommes absents, et que s'il nous prenait fantaisie de nous lever la nuit pour vérifier, nous pourrions le constater. A première vue, le raisonnement vaut aussi pour les particules atomiques. Si nous faisons correctement nos calculs, nous sommes assurés de les trouver là où nous les attendons. Dans tous les cas, sans exception. Comme la table. Seulement il y a une différence, Pour déterminer la position exacte, dans l'espace et dans le temps, d'un objet comme la table, on se sert des équations de la mécanique. Or

نصّ بونو، الأصليّ	نصّ بونو بترجمتنا	«نصّ» ادونيس
ces équations ne s'appliquent pas aux phénomènes atomiques. Pour décrire le comportement d'une particule, il faut utiliser d'autres équations, dont l'ensemble forme ce qu'on appelle la mécanique quantique. Et la mécanique quantique a une logique qui lui est propre. Pour elle, un objet n'occupe une position déterminée dans l'espace et dans le temps qu'au moment précis où l'on mesure cette position. Et parce qu'on la mesure.Si vous cherchez à savoir où se trouve votre particule entre deux mesures, non seulement vous êtes incapable de la retrouver mais la mécanique quantique vous oblige à dire qu'en toute rigueur elle n'est nulle	نقيس فيها هذا الموقع. ولأننا نقيسه. إنكم إذا ما حاولتم معرفة أين يقيم الجزيء الذي هو ضالتكم بين عمليتي قياس، فلن تكونوا عاجزين عن العثور عليه فحسب، بل إن الميكانيكا الكوانتية تجبركم، أيضاً، على التسليم بكامل الصرامة بأنه لم يعد موجوداً في أي مكان. أنه خلافاً للطاولة، ليس موجوداً كشيء فريد إلا بالقدر الذي نلاحظ فيه وجوده. ولإننا نلاحظه. إنه ليس موجوداً إلا في نظرنا. وبسببٍ منا. أترون في الأمر عجباً ؟ ينبغي أن نتطامن، فهو قد بدا بالغ الغرابة حتى لبعض أكبر عقول هذا العصر. إن أنشتاين أبداً لم يقبل بنتائج الميكانيكا الكوانتية. كان مصرّاً	فالشيء المادي، بوصفه مؤلفاً من جزيئات ذرية لا تشغل وضعاً محدداً في الزمان والمكان، إلا لحظة يقاس هذا الوضع، ولأننا نقيسه. ذلك أننا إذا أردنا أن نعرف مكان الجزيء بين قياسين، فسنكون عاجزين عن العثور عليه، بل سنكون مضطرين إلى القول: هذا الجزيء "موجود"، لكن في لا مكان ! والسبب هو أن الجزيء لا يوجد إلا حين نلاحظ وجوده، ولأننا نلاحظه: لا يوجد إلا لمن يلاحظه، وبسبب منه - على العكس من وجود المقعد، فهو موجود لغير من يلاحظه أيضاً، وليس، موجوداً بسبب من يلاحظه، وحده. -٣- بدت هذه النتائج غريبة، للوهلة الأولى. رفض أينشتاين، مثلاً، أن يقبلها - وكان يقول: أن

«نصّ» أدونيس	نصّ بونو بترجمتنا	نصّ بونو، الأصلي
للجزئيات وجوداً واقعياً كوجود الشيء المادي - المقعد، أو غيره وإذا كنا عاجزين عن البرهنة على ذلك، فلأننا نجهل خواص هذه الجزئيات، أو بعضها. غير أن هذا العلم (الميكانيكا الكوانتية) يؤكد أن الجزيئات الذرية لا توجد إلا للفيزيائي الذي يقيسها، وأنها حين تقاس، لا تبدو أشياء ذات وجود محدد كمثل بقية الأشياء المادية. إنها جزيئات يؤثر بعضها في بعض، عن بعد، وفي توافق، دون أن نقدر على أن نميز بين البادىء منها والتالي: كما لو أن بينها تخاطراً، أو كما لو أنها تخلصت من قيود الزمان والمكان، وعبوديتهما، أو كما لو انها جزء من كل، وليس لها وجود مستقل - وهذا ما يسمى بـ "عدم القابلية على الإنفصال".	على أن الجزيئات تتمتع بوجود هو بمثل فعليّة الطاولة. وإذا كنا عاجزين عن إثبات ذلك، فببساطة لأننا نجهل بعض خصائصها. لقد فكّر بتجارب بالغة التعقيد وظروف شديدة اللا-احتمال للحسم بين الأطروحتين. يؤكد برنار ديسبانا، وبقوّة، على أن الميكانيكا الكوانتية كانت لها حتّى الآن الكلمة الأخيرة دائماً. ولكن هذه الكلمة الأخيرة ما تزال أكثر فرادة مما كان يُتصور. فلا حسب ليست الجزيئات موجودة إلاّ في نظر عالم الفيزياء الذي يقوم بقياسها بل إنّ هذه الجزيئات، حتى في الوقت الذي تقاس فيه، لا تتصرف كأشياء فعلية تماماً. إن بعضها يؤثر على بعض. من على مسافة، وفي تزامن،	part. À la différence de la table, elle n'existe, en tant qu'objet singulier, qu'autant que nous constatons son existence. Et parce que nous la constatons. Elle n'existe que pour nous. Et à cause de nous. La chose vous paraît bizarre ? Rassurez-vous, elle a paru très bizarre à quelques-uns des plus grands esprits de ce siècle. Einstein n'a jamais accepté les conclusions de la mécanique quantique. Il tenait que les particules ont une existence aussi réelle que la table. Et si nous ne sommes pas capables de le prouver, c'est tout simplement parce que nous ignorons certaines de leurs propriétés. On a imaginé des ex-

«نصّ» ادونيس	نصّ بونو بترجمتنا	نصّ بونو، الأصليّ
-٤- ماذا نستنتج من ذلك؟ الجواب هو أن هذه الجزيئات العنصرية (الأولية، الأساسية)، كما تسمى من حيث أنها تنطوي، كما يُظنّ على سر الكون، ليس لها "وجود"، كما نقول أن للمقعد أو لغيره من الأشياء المادية وجوداً. يا للتناقض: ما يمكن أن يكشف عن سرّ الوجود ماليس "موجودا". أو ليس له من الوجود غير "المظهر" - أو له نوع خاص من الوجود لا تنطبق عليه صفات الوجود في الأشياء المادية. أهو، إذن، وجود "روحي"، أو "ميتافيزيقي"، أو "إلهي"؟ في كل حال: هناك واقع وراء ذلك المظهر يفلت من حدود الزمان والمكان، ولهذا يمكن القول عن هذه الجزيئات أنها	من دون أن يمكن التمييز بين بادىء فيها أوتالٍ. كما لو كان بينها تخاطر، وكما لو أنها تحررت من عبودية الزمان والمكان. أو كما لو لم يكن لها وجود مستقل، كما لو كانت تشكل جزءاً من كلّ. هذا ما يدعى بعدم القابلية على الإنفصال، الذي يعتبره برنار ديسبانيا شيئاً اليوم مثْبتاً. الخلاصة: إن هذه الجزيئات التي دُعيت بالأولية لأنه كان يسود الإعتقاد بأنها ستسلمنا سرّ الكون، لاتتمتع بوجود فعليّ. ليس لديها سوى ظاهر وجود. أما الواقع المتخفي وراء هذه المظاهر فهو يفلت من الفضاء و الزمان. بالقول الفصيح، هو أزلي. كالله، أو كالحقائق الرياضية.	périences très sophistiquées, des circonstances tout à fait imprbables, pour tenter de départager les deux thèses. Jusqu'à présent, souligne avec force Bernard d'Espagnat, la mécanique quantique a toujours eu le dernier mot. Mais ce dernier mot est encore plus singulier qu'on ne l'avait envisagé. Non seulement les particules n'existent que pour le physicien qui les mesure, mais, même quand on les mesure, elles ne se comportent pas tout à fait comme de véritables objets. Elles interagissent les unes sur les autres. A distance et instantanément, sans qu'il soit possible de distinguer un avant et un après. Comme s'il y avait entre elles

«نصّ» ادونيس	نصّ بونو بترجمتنا	نصّ بونو، الأصليّ
ابدية، خـالدة وكـمـثـل الحـقـائق السـمـاوية، أو كمثل الحقائق الرياضية. -٥- لكن، كيف يمكن أن يوجد المقعد مادام مكوّناً من جزيئات أو ذرات غير "موجودة"؟ والجـواب هو أن المقعد غير موجود - أيضاً، فهو كذلك جزء من عالم الظواهر، وتفسير ذلك أنّ الدماغ الإنساني يجزىء الكون إلى أشياء مادية، ويموضعها في الزمان والمكان، بالطريقة ذاتها التي تستخدم في ما يتعلق بفصل أو عزل الجزئيات الذرية، والفرق الوحيد هو اننا نقدر دائماً أن نفصل بين أدواتنا وهذه الجزئيات، في حين اننا لا نقدر أن نتخلص من صور الأشياء، التي يفرضها علينا دماغنا، فهو نتاج التطور، وهو	تبقى الطاولة. كيف يمكن أن توجد مادامت مكوّنة من ذرّات، *والذرّات من جزيئات غير موجودقيجيب ديسبانيا بأن "الطاولة ليست هي الأخرى موجودة. هي الأخرى تشكل جزءًا من عالم المظاهر.إنّ دماغنا يقطّع الواقع إلى أشياء، يموضعها في الزمن والفضاء على النحو ذاته الذي تعزل به أدواتنا الجزيئات. الفارق الوحيد هو أننا نقدر دائما أن نوقف أدواتنا، على حين لا نقدر أن نفلت من الصور التي يفرضها علينا دماغنا. فالأخير نتاج التطور، وهو منظم بحيث يلبّي حاجات النوع البشري".* تزعم [النزعة] العلموية اختزال الفكر إلى عمل الدماغ،	"transmission de pensée", comme si elle s'étaient affranchies des servitudes de l'espace et du temps. Ou comme si elles n'avaient pas d'existence indépendante. comme si elles faisaient partie d'un tout. C'est ce qu'on appelle la non-séparabilité, que Bernard d'Espagnat considère aujourd'hui comme démontrée. Conclusion : ces particules, qu'on a baptisées élémentaires parce qu'on croyait qu'elles allaient nous livrer le secret de l'Univers, n'ont pas d'existence réelle. Elles n'en ont que l'apparence. La réalité qui se cache derrière ces apparences échappe à l'espace et au temps.. En bon français, elle est éter-

«نصّ» ادونيس	نصّ بونو بترجمتنا	نصّ بونو، الأصليّ
منظم بطريقة دقيقة لكي يلبي حاجات النوع البشريّ (٣).	والحياة إلى تجليات القانون الوارثيّ، وخصائص المادة إلى لعب الجزيئات الذرية.	nelle. Comme Dieu ou comme les vérités mathématiques.
[فقرة اهملها ادونيس]	كتب برنار ديسبانيا: "*وهي، اي العلموية،* محقة، بمعنى ما. *إن هنا ترابطاً ليس يقبل النقاش. إلا أن الفيزياء الحديثة تعلمنا انه ينبغي أن تنغلق السلسلة على ذاتها. ذلك أن الجزيئات ليست موجودة إلا لاننا نعتقد بذلك.* هذه حلقة. *يمكن أن نجتازها في الإتجاهين. ولكنها لن تسلمنا ابداً سوى مظاهر.* على حين يقبع *الواقع في محلٍّ آخر: ابعد*".	Reste la table. Comment peut-elle exister, puisqu'elle est composée d'atomes, et les atomes de particules qui n'existent pas ? "La table n'existe pas non plus, répond d'Espagnat. Elle fait partie, elle aussi, du monde des apparences. Notre cerveau découpe la réalité en objets, les situe dans le temps et l'espace, de la même façon que nos instruments isolent les particules. La seule différence est que nous pouvons toujours débrancher nos instruments, tandis que nous ne pouvons échapper aux images que nous impose notre cerveau. Il est le produit de l'évolution, il est or-
[إستئناف الانتحال:] -٦- يمكن الإنسان أن يكتفي من الوجود بظواهره، دون الإهتمام بما وراءها - بالوجود	يمكن بالبداهة أن نكتفي بالدوران وسط حلقة المظاهر من دون أن نعنى بالواقع بذاته، أو بالوجود، مادام يظل	

«نصّ» ادونيس	نصّ بونو بترجمتنا	نصّ بونو، الأصليّ
"الحقيقي"، بحجة أن الوصول إليه متعذّر، وهذا ما يقوله رجال العلم. وبعضهم يسخر ممن يحاول أن يتجاوز الظواهر - أي أن يتجاوز "اللاوجود"، بشهادة العلم ذاته، إلى "الوجود". غير أن معرفة هذا "الوجود" ليست ممتنعة علينا، كلّياً. والعلم نفسه على الأقل في جانبه الفيزيائي - الكوانتي، يؤكد ذلك، ربما لن نقدر أن نرى حقيقة هذا الوجود، وجهاً لوجه، فهي ستبقى احتمالية - كما لو أنها وراء حجاب، كما يقول رجال الضفة الثانية - "العلم الالهي". وإذا كنا نعرف أن العلم محدود، ولا سيطرة له إلا على ما يجري في الزمان والمكان، فإننا نعرف أيضا، بقوة هذا العلم نفسه ويكشوفاته ذاتها، أن الوجود الذي يكمن وراء	يتعذر علينا أن ننفذ إليه في جميع الأحوال. هذا هو الموقف الذي يتخذه رجال العلم بعامة، عفوياً. ولكن برنار ديسبانيا لا يقبل به. إنه مقتنع بأن معرفة الوجود ليست ممنوعة علينا تماماً. أليس العلم نفسه، وأكثر جميع العلوم تقدّماً، عَنينا الفيزياء النظرية، هو الذي يعلّمنا الفصل بين المظاهر وبين الواقع؟ اكيد أننا أبداً لن نقدر أن نعاين هذا الواقع مواجهةً. إنه سيظل إلى الأبد بالنسبة "إلينا احتمالياً"، "وشبه محتجب". ليس للعلم سيطرة إلا على ما يدور في الزمن والفضاء. الحال، إننا نعرف الآن أن ما يميز الوجود هو انه يفيض عن الفضاء والزمن. ومع هذا، فإن الإنعكاس الذي يمنحنا	ganisé pour répondre aux besoins de l'espèce." Le scientisme prétend réduire la pensée au fonctionnement du cerveau, la vie aux manifestations du code génétique, les propriétés de la matière au jeu des particules atomiques. "En un sens il a raison, dit Bernard d'Espagnat. Il y a là un enchaînement qui est indiscutable. Mais la physique moderne nous enseigne q'uil faut refermer la chaîne sur elle-même. Car les particules n'existent que parce que nous les pensons. C'est un cercle. On peut le parcourir dans les deux sens. Mais il ne nous livrera jamais que des apparences. La réalité est ailleurs. Au delà." On peut évidemment

نصّ بونو، الاصليّ	نصّ بوشو بترجمتنا	«نصّ» ادونيس
se contenter de tourner en rond dans le cercle des apparences, sans se soucier de la réalité en soi, de l'Etre, puisqu'il nous est de toute façon inaccessible. Spontanément, c'est l'attitude qu'adoptent en général les hommes de science. Mais Bernard d'Espagnat n'est pas d'accord. Il est convaincu, lui, que la connaissance de l'Etre ne nous est pas totalement interdite.N'est-ce pas la science elle-même , et la plus avancée de toutes les sciences, la physique théorique, qui nous apprend à faire le départ entre les apparences et la réalité ? Certes, nous ne pourrons jamais contempler cette réalité face à face. Elle restera toujours pour nous	عنه العلم ليس قط بالإعتباطي، وإن يكن مشوّهاً. والدليل أننا لا نقوّل الطبيعة ما نريد. كمثل الأسطوانة التي تحتفظ في أخاديدها بالأثر الماديّ للموسيقى المسموعة في كونسيرت، إذا ما أردنا استعارة تشبيه للفيلسوف الإنجليزي برتراند رسل. أينبغي الذهاب أبعد؟ مادام العلم يمكّننا من ان نلمح شيئاً من الوجود، فلماذا ستعجز تجارب أخرى أكثر مباشرة أو صميمية عن أن تكشف لنا عن بعض الجوانب هي أيضاً؟ إن برنار ديسبانيا، الذي يتذكر أن والده كان رسّاماً، يستحضر الفن، والموسيقى، والشعر، والإحساس بالجمال، واندفاعة	الظواهر، والذي هو الوجود الحق، يتجاوز الزمان والمكان، وأن الإنسان اليوم مدفوع بالعلم نفسه، هذه المرة، وليس بالدين والنبوة، إلى أن يكشف عن سر هذا الوجود. لماذا لا نصغي إذن إلى الدعوات والنداءات التي تجيئنا من تجارب أخرى - غير العلم و غير الدين؟ تجارب أكثر مباشرة، وأكثر حميمية، و أكثر التصاقاً بنبض الحياة؟ تجربة الفن - الشعر، الموسيقى. تجربة الجمال، تجربة الحب والرغبة، تجربة التصوف؟ -٧- هذه الأسئلة الوجودية التي تطرحها الخصائص التي يتصف بها "وجود" الجزئيات الذرية، بحثتها وتبحثها كتب علمية كثيرة، بشكل

«نصّ» ادونيس	نصّ بونو بترجمتنا	نصّ بونو الأصليّ
أو أخرى قليلا أو أكثر، مداورة أو مباشرة. بين الكتب الأخيرة، في هذا المجال، كتاب صدر حديثاً، للعالم الفرنسي الفيزيائي برنارد ديسبانيا، بعنوان: "واقع احتمالي، العالم الكوانتي - المعرفة والديمومة"، وهو نفسه صاحب القول الذي يتصدر هذه الكلمة. [فقرات أهملها ادونيس، حتّى نهاية المقالة] (٤)	الرغبة. ولكنه، بقدر ما يكون صارماً في إدانته للعلموية، فهو يحترز من الإلحاح على هذه النقطة. يوضّح: "*لكلّ ان يكتشف مساره الشخصيّ*". عارف هو كم تقدر الكلمات، في ميدان كهذا، أن تخدع. وهو يرتاب من اللاهوتيات العتيقة بقدر ارتيابه من "المعلمين الروحيين" الحديثين. و يعرب عن اندهاشه كلمّا زعم بعض زملائه من الفيزيائيين العثور في معادلاتهم على تعاليم روحانيات الهند و الشرق الاقصى. هو، بالعكس، مقتنع بأن العلم، مرحلة حاسمة في تاريخ الفكر ويجبرنا، من الآن فصاعداً، على أن نطرح الأسئلة القديمة في مفردات جديدة جذرياً.	"incertaine" et comme "voilée". la science n'a de prise que sur ce qui se déroule dans le temps, et l'espace. Or nous savons maintenant que le propre de l'Être est justement de déborder le temps et l'espace. Néanmoins, le reflet que nous en donne la science, même s'il est déformé, n'a rien d'arbitraire. Et la preuve, on ne fait pas dire à la nature ce qu'on veut. Un peu comme le disque conserve dans ses sillons la trace matérielle de la musique entendue au concert, pour reprendre une comparaison empruntée au philosophe anglais Bertrand Russell. Faut-il aller plus loin ? Puisque la science nous permet d'entrevoire quelque

«نصّ» ادونيس	نصّ بونو بترجمتنا	نصّ بونو، الاصليّ
	ولكن، إذ يجبرنا على أن نطرح اليوم هذه الأسئلة القديمة التي كنّا حسبناها متخطاة، وإذ يأتي هذا على لسان رجلٍ ينطق باسم العلم، فليس هذا بأقل مصادر الجدّة أبداً. (1) Bernard d'Espagnat. "Une incertaine réalité. Le monde quantique, la connaissance et la durée", Gauthier-Villars	chose de l'Etre, pourquoi d'autres expériences, plus immédiates ou plus intimes, ne nous en révéleraient-elles pas, elles aussi, certains aspects ? Bernard d'Espagnat, qui se souvient que son père était peintre, évoque l'art, la musique, la poésie, le sentiment de la beauté, l'élan du désir. Mais autant il est ferme dans sa dénonciation du scientisme, autant, sur ce point, il se garde d'insister. "C'est à chacun de découvrir son itinéraire personnel", explique-t-il. Il sait combien les mots, en pareille matière, peuvent être trompeurs. Il se défie autant des vieilles théologies que des modernes gourous. Et il s'étonne quand cer-

«نصّ» ادونيس	نصّ بونو بترجمتنا	نصّ بونو، الأصليّ
		tains de ses collègues physiciens prétendent retrouver dans leurs équations les leçons des mystiques indiennes ou extrême-orientales. Il est convaincu, au contraire, que la science, avec son rationalisme intransigeant, marque une étape décisive de l'histoire de la pensée et nous oblige à poser désormais les vieux problèmes en termes radicalement neufs. Mais aussi qu'elle nous oblige, aujord'hui, à les poser, ces vieux problèmes qu'on croyait dépassés. Et dans la bouche d'un homme qui parle au nom de la science, ce n'est pas la moindre nouveauté. (1) Bernard d'Espagna "Une incertaine réalité. Le monde quantique, la connaissance et la durée", Gauthier-Villars.

هوامش:

١- على غرار بونو، يبدأ أدونيس بالاستشهاد بديسبانيا، دون أن يشير إلى بونو.

٢- هذا هو «التحويل» الوحيد الذي يُجريه أدونيس على المقالة إذ يكتب «مقعد» بدل «طاولة».

٣-يتعدّى أدونيس هنا انتحال صاحب المقالة بونو إلى انتحال الفيلسوف موضوع المقالة، ديسبانيا، نفسه، يذوّب في «كلامه» قبسةً منه ذكرها بونو.

٤- يلاحظ القارىء الذي يراجع صورة صفحة أدونيس المزدوجة في «الكفاح العربيّ» - تجدها في آخر هذا الكتاب - أنّه، بعد انتحال بونو، يضيف، لإملاء الصفحة بلا شكّ، كلمة بعنوان «أوربّا وهويّتها». يشير فيها الى أبحاث الإنجليزيّ بيتر سلوتير ديجك والألمانيّ ميخائيل توتنسين، ويلخصّ نتائجها بالقول إنّ « أوربا تتأرجح بين الهوية القديمة التي انتهت، ووعي الذات الجديد، الذي لم يكتمل بعد».ثمّ، بعد هذا الانتحال كلّه في مقالة، وتلخيص الآخرين في أخرى، ترى إلى أدونيس وهو يكتب في خواطر «شعريّة» منشورة في عمودٍ مُقابلٍ أنّه : «وحده من يمتزج بالأفق/يقدر أن يفتح طريقا». بلاتعليق!

الفصل الثالث

محاكاة الشكل الشعريّ

(أوجين غيلفيك)

"اسكنُ منزليَ الخاصّ ،
وما قلّدتُ أحداً في شيءٍ قطّ
وانني لأضحكُ من كلّ معلّم
لم يعرف الضحكَ من نفسهِ".

نيتشه،

("عبارة مخطوطة على بابي"

"المعرفة الفرِحة")

قلنا في عنوان هذا الفصل: «محاكاة الشكل الشعريّ»، وكان في مقدورنا الكلام عن «انتحاله»، لأنّنا نعتقد بأنّ «الشكل» يُنتَحل هو أيضاً، وعندما يكون شكلٌ لصيقاً بخصوصيّة صاحبه إلى هذه الدرجة، فلايمكن أخذه منه أو عنه من دون عَنَت. وفي الواقع، فمايزال مفهوم عميق ومحدّد لـ "حقوق الكاتب"، بمعنى حقّه في ملكية جميع عناصر فنه، لا أفكاره فحسب، ينتظر صياغته. عناصر تشمل طرائق الكاتب في تدوير عبارته وإيقاع شكله، وفرض نَفَسه الخاص على الكلمات، مادام النظام الذي يمنحه الكاتب لعلمه لا يرتبط فحسب بنَفَسه، نفَس جسده، بل هو الذي يشكل نَفَسه الأول، نَفَسه الحقّ. ومادام كل كاتب يتميز بحسب دولوز، بفرض "لعثمة" معينة، «ترنيمة» ما على لغته، التي يصبح فيها كاتباً بقدر ما يتعامل معها، بحسب مقولة

لبروست يستعيدها دولوز، ك "ضربٍ من لغة أجنبية".

إنّ ادونيس، الذي مارس، كما رأينا، انتحال الشعر (النفّري،البسطاميّ، بيرس، الإصمعيّ، إلخ...)، وانتحال الأفكار (هايدغر، البيريس، باث وستيتيه، إلخ...) بل وحتى الصحافة الفكرية (جيرار بونو قارئاً لبيرنار ديسبانيا) لم يفته أن يقيم علاقة انتحاليّة مع آشكال شعراء اخرين. لابدّ أنّ يكون القاريء لاحظَ في الفصول السابقة عدم توفّر أدونيس على حصانة كاملة أمام لغات الآخرين الشعريّة وإيقاعاتهم. ماإن قرأ بودلير أوترجمه، حتّى راح يتحدّث عن «الأحلام الحجريّة»، أو بيرس حتّى راح يصف «الأمطار العظيمة الغاسلة لوجوه الأحياء»، و«البناء فوق الهاوية»، إلخ... وماإن قرأ بونفوا حتّى راح يضع مثله عناوين من امثال: «حلم»، «شجرة»، إلخ... وفي النقد هو تارةً المكرّر للغة بارت، وطوراً للغة هايدغر، مرّةً للغة لوفيفر.وأخرى لباث أو لستيتيه...

للتدليل على هذا العمل في الاستحواذ على شكل الآخَر، سنتوقّف عند تعامل أدونيس مع نصّ الشاعر الفرنسيّ أوجين غيلفيك Eugène Gillevic. علاقة، إذا استكثر عليها القارىء صفة الانتحال (وهي في نظرنا علاقة انتحالية بالمعنى التام للكلمة)، فهو لن يتراجع عن إدراجها في باب المحاكاة والنسج على منوال الآخرين، وهذا بحدّ ذاته مثلبة لكل شاعر. هي مسألة استحواذ على الإيقاع الخفيّ، نبر القصيدة، وموازنة معيّنة بين الذهن والمخيّلة، يتطلّب الإمساك بها رهافةً خاصّة في الإنصات الشعريّ.

نشير، تمهيداً، ومارّين، إلى أن ادونيس عرف غيلفيك شخصياً. استمد منه العون لدى أول دخوله لساحة "الشعرية" الباريسية. ويتذكر القارىء قصيدة غيلفيك الإهدائية التي يقدم بها الترجمة الفرنسية لـ "أغاني مهيار الدمشقيّ": «ياادونيس/ لوكنتُ اللّه/ لأجلستُكَ إلى يميني/ ومنحتُكَ سلطاناً/ ورحتُ إليكَ أتطلّع/ وانت تخلق/ وتُدبّر.» قصيدة لا تخلو من أبوية واضحة، ابوية شاعر فرنسيّ معروف يقدّم إلى ساحته الثقافية شاعراً من لغة أخرى. بمقابل هذا التقديم، تمّ بالطبع ردّ الفضل بالصورة المعروفة التي لن نعلق عليها: ترجمات مجتزأة من شعر غيلفيك، حوارات، دعوات إلى العالم العربي، إلخ... ربّما كان هذا كله طيّباً ومستحَقّاً. لكنّ ربما لم يكن غيلفيك ولا الكثير من القراء عارفين تماماً بـ«تحية الإجلال» الأخرى -شبه

المخفية- التي شاء أدونيس أن يوجهها، على شاكلته الخاصة، لمضيِّفه الفرنسي: الاستحواذ (المُخفق، مرّةً أخرى، فنياً) على شكله الشعري، و"تبنّي" وجازته الشخصية ونوعٍ من المفارقة خاصٍ به.

لنَقُلْ أولاً بضع كلمات في غيلفيك. فحتى إذا كان غيلفيك صرّح، بتواضع، لـ "الكرمل" (العدد ٨، ١٩٨٤)، بانه ليس صاحب عمل كبير، فهو يظل صاحب عمل متميّز. أولاً بوجازة معينة، وبنوع من "الموضوعانيّة" والانحياز للشيء، أبان جاك بوريل Jacques Borel بصورة ممتازة (في مقدّمته لـ"أرض ماء" Terraqué، منشورات غاليمار، ١٩٦٨) عن كونه يصدر، بسببٍ من عوامل تحليلية-نفسية ليست غريبة على طفولة الشاعر "وهوائه" الأول، نقول يصدر عن كرهٍ للصميميّة وللدواخل الرحميّة. وإلى هذا، فهناك عمل للسخرية، ونوع من المفارقة لا تسعى، كما سيتوهّم أدونيس، إلى صياغة حكمة، وانما إلى إبطال عمل العقل، والكشف عن "ناموس" آخر يعمل "وراءه". من هذه المفارقة، تنبثق الشرارة الشعرية. شعر هو، أخيراً، المضادّ التام (وهذا مايجد أنموذجه الأمثل لدى معاصر لغيلفيك، هو: بونج Ponge) لشعر الجوّانية الرومانتيكيّ والانثيال الشعوريّ والدفق النفسيّ غير المتحكم به. أي، في النهاية، ضدّ ما يمكن دعوته بالغنائيّة الأدونيسية.

كتب غيلفيك(والمقتطفات التالية مجتزأة من المجموعة السابق ذكرها: "أرض ماء"، ومن «عن المجال» Du domaine، منشورات غاليمار، ١٩٧٧) عن المسكونية الدائمة، لكل شيء، بالموت، وعن كونه الوجه الآخر للحياة:

"كانت الخزانة من السنديان
إنها ليست مفتوحة
ربّما سقط منها موتى
ربما سقط منها خبز
موتى كثيرون
خبز كثير".

وعن سريّة ضرورية في التواصل والأشياء، كتب:

"إذا ما ابصرتَ ذات يوم
حجراً يبسم لك
أفَستشيع ذلك؟".

وعن الصخب العامل تحت الصمت، وفيه، وكون الأشياء حبلى بنقيضها دائماً:

"أيتها الجُدران بلا أبواق - أيَّ صراخ
في الحجرة تطلقين،
- أيَّ سكون، وأيَّ رعب؟"

وعن اكتشاف للمخيف يأتي بتطامن ومعرفة:

"عندما سيكون أبصرَ عن قربٍ، المسوخَ جميعاً
ورأى أنهم مجبولون من الأرومة ذاتها،
فسيقدر أن يجلس بهدوءٍ في حُجرةٍ مضاءة
وبالفضاء يُحدِّق."

وعن التعب المُحْدِق بكل شيء:

"تعب الحائط
من الشمس، ومن اللبلاب".

وعن الوعي الشقيّ لكلّ بُنوّة:

"كان صعباً
تناولُ الطعام جلوساً قُربَ الأب".

وعن العدالة:

"ستأتي اللحظة
الأكثر علوّاً من كلّ انتقام".

وفي تحيّة العمل:

"أولئك الذين يشتغلون الأرض
لهم أيادٍ أكثر شمسية".

ومستنطقاً أشياء الطبيعة، كتبَ في الريح:

"دائماً
تجد الريح ماتعيد قوله
لنفسها
خصوصاً".

وفي الحقل والمعاناة الممكنة لكلّ شيء:

"أن نعرف
إذا كان الحقل
ينزف خلسةً
أحياناً".

وفي الأصل:

"الماء الذي تشرب
عرفَ البحر".

وعن سلامة للنيّة أساسيّة:

"إجمالاً، أنت والنبع
بريئان".

إذا كنّا ترجمنا هذه القطع فلكي نُري طريقة الشاعر في استدخال الأشياء في عالمه الشعريّ بدون أن يُسقط عليها عملَ داخلٍ إنسانيّ. وشاكلته في سَوق مفارقاتٍ وحقائق اليمة تارة، مفرحة طوراً، من دون أن يسقط في فخاخ الحكمة.

في مجموعته الشعرية الأخيرة، الصادرة عن "دار الآداب" في بيروت عام ١٩٨٨، تحت عنوان "احتفاءً بالأشياء الغامضة الواضحة"، يتبنى أدونيس التقنية الغيلفيكية، فما الذي ينتج؟ يُعيد (وهذا ما انتبه إليه جميع من قرأوا المجموعة بعد ترجمتها إلى الفرنسيّة من الأدباء الفرنسيّين، فهتفوا: «بضاعتنا رُدّت إلينا»)، نقول يُعيد على هيئة وجازات مقسورة حتى تتوامم مع شكل غيلفيك، جميع هواجسه القديمة، وأوالياته "الشعرية". وفي أولها أربع: مركزية الأنا المجردة من كل مسافة نقدية أو ساخرة؛ التأملّ الساذج للطبيعة؛ التشبّه بالحكمة؛ واتخاذ الكتابة نفسها موضوعاً للكتابة (على نحو "ورق سائح يتقدم..." في "مهيار..."). قبل أن نصوغ سؤالاً، سنطرح أمثلة:

في الباب الأول، باب الأنا المتمركزة التي تتخذ أحياناً صيغة الشخص الثالث، كتب (وللقارىء نترك الحكم على "عمق" ما يأتي):

"يسافر -
يخرج من خطواته
ويدخل في أحلامه".

وكتب في "توهّجاته":

"لا يتكلم، بل يتوهج
بخيلٌ بالألفاظ
كريمٌ بالشرر".

وكتب ؛ مستعيداً، برداءة، "على قلقٍ كأن الريح تحتي...":

"لاتقدر الريح نفسها
أن تقدم له عكازاً يتوكأ عليه".

وكتب في جدل الذاكرة والنسيان:

"ترك رأسه يعوم في لجّ النسيان
فوصلَ إلى شاطيء الذاكرة".

وكتب في "ضوئيّته":

"بين ذراعيه شمس تموت
يرفض أن يكفّنها الليل".

وكتب في البحث الدائم عن "آخر":

"ما يبحث عنه
هو دائماً شيء آخر
غير الذي يجده، -
هكذا سيتعذر عليه أن يجد ما يريد".

وكتب أخيراً في عاموديته:

"لا وقت لديه
لكي يدخل في الوقت
إلاّ عمودياً".

وفي الباب الثاني، باب القراءة الساذجة للطبيعة أو لأشياء الطبيعة كمجازات عن ظواهرنفسيّة-داخليّة (الرغبة، الكآبة والزمن، إلخ...)، كتب في عري الريح:

"عاريةً
تتنزّه الريح".

وكتب في تلاحم الريح والجسد:

"للغبار جسد
لا يرقص إلاّ مع الريح".

وكتب في البحر:

"لا يعرف البحر
أن يرقص أو ينام
إلاّ عارياً".

وكتب في البحر بما هو "كاتب":

"لاوقتَ للبحر
لكي يتحدث مع الرمل:
مأخوذٌ دائماً بتأليف الموج".

وكتب في السماء وقد خرجت من يد خيّاطٍ عادل:

"السماء قبّعة
تتسّع لجميع الرؤوس".

وكتب في الضوء والظلمة (لاحظ الحضور الثقيل للقافية في "شعر" نثريّ !):

"لا يقدر الضوء أن يَنام
إلاّ إذا لبس قميص الظلام".

وفي الباب الثالث، باب التشبّه بالحكمة، كتب في الزائل والأبديّ:

"الزائل هو ما تفاجئه
والأبديّ هو ما يفاجئك".

وفي مقاربة الموت كتب:

"المخلوقات كلها تجيء إلى الموت
ماعدا الإنسان، -
الموت هو الذي يجيء إليه".

وكتب في المسافات:

"الضوء الأكثر بعداً
أقرب إلينا من الظلام الأكثر قرباً، -

المسافة غالباً، خرافة".

وكتب في الطفولة والهرم:

"الطفل يلعب مع الحياة
والشيخ يتوكأ عليها".

وفي الصعود كتب:

"وجودنا منحدر
وحياتنا لكي نصعده".

وأخيراً، ففي الباب الرابع، باب العالم كاستعارة للكتابة والكتابة كاستعارة للعالم (ورأيتَ نماذج من هذا في ما سبق) كتب:

"الغيم كتاب
يكتبه الماء لقارىءٍ واحد: الأرض".

وكتب:

"الزبَد كتابة الموج
والشواطىء الورق".

وكتب:

"النجوم أبدية
تكتب الفضاء".

وكتب:

"لو كان واقعنا شخصاً
لرفض أن يتمرأى في الكلمات
التي نقولها عنه".

وكتب:

"النبع محبرة - ماؤه الحبر".

وكتب متسائلاً:

"الكلمات هي الأمس
أما القصيدة التي تتألف منها

فهي الغد، -
أهذه كيمياء الشعر؟".

وكتب:

"الرجل للمرأة كتاب
لا تقدر أن تقرأه إلاّ بجسدها كلّه".

إذا كانت محاكاة شعريّة غيلفيك واضحة هنا لمن هو قادرٌ على الإمساك بالخيط الناظم للكلمات وطبيعة الوعي الذي يُحركها، فإنّ ما تتمخض عنه يظل بعيداً مع ذلك عن الشعر. ثمة هنا أكثر من خلل يطبع الكلمات بسكونية باردة. فما مصادر الخلل هذه؟

–أولاً غياب الإيقاع والإضمار الشعريّ، فالجملة مبنية بناءاً تقريرياً، وبنيتها هي مما يدعى بالبنية الفكريّة.

–كان يمكن قبول ذلك لو أن شيئاً من العمل على الصُوَر جاء ليسعف هذا "النشاف" الذي قد تعدّه مقصوداً. لكنّ لا "صورة" هنا تتعدى مجال "التشبيه"، وهو في الغالب "تشبيه غير بليغ".

– إنّ غياب الدعابة واضمحلال العاطفة يحرمان هذه "الكتابة" من أكبر رافدين لكلّ كتابة، حديثة كانت أم لم تكن. ثمة هنا رصانة جهمة ليست ناجمة عن وعي تراجيديّ (فالوعي التراجيدي فرح أبداً) بقدرما عن تشنجٍ فكرَ شعري يقسر نفسه بوضوح.

–يتجلى هذا الغياب للوعي السخرويّ، أو اللاعب، وللوعي التراجيديّ بعامة، في كون "المفارقة" في اللغة الأدونيسية (كما نشير إليه في نقد شعر أدونيس–أنظر الفصل الأخير أدناه) لا تكون دائماً إلاّ مفارقة من الدرجة الأولى. أي فقيرة لفرطِ مباشرةٍ وانعدام عمق. فما أكثر مباشرة وبديهية (نعود إلى الأمثلة المطروحة)، من أن يصل العائم في لجّ النسيان إلى شاطىء الذاكرة؛ ومن أن يكون ما يبحث عنه شيئاً آخر دائماً؛ ومن أن يجد في دخول الوقت عمودياً صورة مثلى للإختراق؛ وما أكثر بديهية ومباشرة من أن يتحدث عن عري الريح؛ وكون الجسد يرفض الرقص إلا معها؛ وأن يكون البحر مأخوذاً في تأليف الموج؛ وأن تبدو لنا السماء كمثل قبّعة للجميع (ما أبلغه تشبيهاً!)؛ وألا ينام الضوء إلاّ إذا التحف بضدّه؟، إلخ... إنه دائماً منطق الثنائية الأدونيسية، والثنائية كما هو معروفٌ، ضيق واختزال. كذلك،

فما الحكمة، وما عمق الحكمة، في أن يكون الموت هو الذي يسعى إلى الإنسان (ما أجمل معكوس هذا، كما يطرحه هايدغر الذي يقرر أن الإنسان إنسانٌ بما هو إلى الموت صائر؟) وأين الحكمة في أن يكون ضوءٌ بعيد أقرب إلينا من ظلام قريب، وأن تكون علاقة الطفل بالحياة لعباً، وعلاقة الشيخ بها اتكاءً، وأن تكونالحياة صعوداً للمنحدر الذي هو وجودنا؟ ما الجديد أخيراً في هذه "الكتابويّة" المعمّمة للكون، يكون فيها الغيم كتاباً، والنجوم مؤلّفة للفضاء، والنبع محبرة من ماء، والرجل كتاباً للمرآة، والشواطيء ورقاً للزبد الذي هو كتابة للأمواج؟

ما الذي بقي هنا، أخيراً، من شعرية غيلفيك، سوى الهيكل الفارغ والإدّعاء السقيم لنسخة عن أصل كانت له على الأقلّ حكمة التوجّه إلى ذاته بدعابة تجد غالباً هدفها في الذات نفسها بالذات؟ هذا الفراغ كلّه يبرر ولا شك صرخة أدونيس اليائسة، شبه الطفلية التي يطلقها في آخر مقطوعة من المجموعة، تماماً، "هكذا"، بلا تأنّقٍ، وبلا ادّعاء بالعمق، وخصوصاً فَبلا... شعر:

"خذْني يا حبّ

واطبِقْ عليّ".

القســم الثالث

أدونيس مترجِماً لبونفوا

" قُلْ لي كيفَ تفكِّرُ بالترجمة أقُلْ لكَ مَن انت".

هايدغر

"... مترجِمٌ، لأنه شاعر".

ميشيل دُغي.

ليس من حاجة لاستعادة النظريات والأحكام التي ترفع الترجمة، عندما يُضْطَلع بها بجدّية، إلى مصاف أكثر الممارسات مسؤوليةً وخطورة، والترجمة الشعرية، خصوصاً، إلى مراسٍ إبداعيّ، وواحدٍ من أكثر أعمال المخيلة أساسية. من ترجمة القديس جيروم اللاتينية للكتاب المقدس حتى ترجمة بنيامين لبودلير، مروراً بترجمات غوته لشعراء الشرق، ونوفال لغوته نفسه، وهولدرلين لسوفوكلس، وبودلير ومالارمه لأدغارالان بو، وتسيلانْ لماندلشتام والشعراء الفرنسيّين، وماقاله هؤلاء وسواهم في الترجمة، من هذا كله ترتسم اليوم معياريةٌ (حتى لا نقول نظرية) كاملة للترجمة، ترى فيها ما لا يراه جدل أصبح عتيقاً ومؤكد العقم يتمحور حول ثنائيات الوفاء والخيانة، الجمال والقبح، إمكان ترجمة الشعر أو استحالته. من بين جميع هذه النظريات للترجمة، والتحديدات (ونحن إليها عائدون، كمانضع أطروحةً في «شعريّة الترجمة» نحن بصدد الفروغ منها) سنتمسك بهذا التعريف المستوحى من هولدرلين، أبرزه أنطوان بيرمان مؤخراً في كتاب هامّ عنوانه: «اختبار الغريب، الثقافة والترجمة في ألمانيا الرومنطيقيّة» (Antoine Berman, "L'Epreuve de l'Etranger, Culture et Traduction dans l'Allemagne romantique", Ed. Gallimard, Paris, 1984) - يرى بيرمان في الترجمة "اختبارا للغريب" بمَعنَيي التعبير الإثنين: أن نعيش اختبار ضيافتنا للأجنبيّ، فنحسن معاشرته وإيواءه، وأن نتعرض نحن أنفسنا لاختباره، فندَعه يمارس علينا ما يمكن ان يمارسه من تحويل أو يوحي به من تعديلات أساسية.

هذا الاعتبار للترجمة، الذي سنعود في خاتمة هذا القسم لنفصّل فيه أكثر، هو ما سيقودنا في قراءتنا هذه لأدونيس مترجماً لبونفوا. صحيحٌ أننا سنلاحظ علاقته باللغة الفرنسية، لكن، قبل ذلك، أو بالتزامن معه، علاقته بنص بونفوا، أي بشعريته، وبالشعرية التي سخَّرها للعمل لإنجاز هذه الترجمة. هكذا تكون الترجمة، هذا الاختبار للغريب كاشفاً عن الشعرية أيضاً.

بدءاً بشكسبير...

إن الانموذج الأول الذي يكفي إيراده للتدليل على التضارب الذي يحيق بترجمتها آدونيس لأعمال بونفوا (إيف بونفوا، "الآثار الشعريّة الكاملة"، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القوميّ، دمشق، ١٩٨٦)، وتواتر السهو أو الاستسهال وانعدام القراءة الشموليّة، هو ترجمة لقبستين من شكسبير يورد بونفوا إحداهما فاتحةً لـ"حجر مكتوب" والثانية فاتحة لـ"في خديعة العتبة". كان جان ستاروبنسكي، الناقد المعروف الذي وضع مقدمة تحليلية للأعمال قام أدونيس بترجمتها أيضاً مفتتحاً بها المجلد مثلما هو معمول به في الطبعة الفرنسية، قد أورد بدوره القبستين، معلّقاً على أهميتهما في مقاربة بونفوا. فهما "لا تتضمنان وحسب اختيار منطلق في التراث الشعري الغربي الكبير، وإنّما هما كذلك صوت الماضي الذي يعلن عن رهانات الحاضر ويدلّ عليها..." (ص ٥ من الترجمة العربية). كان يفترض بهذه الوقفة من لدن ستاروبنسكي مقدّم الأعمال المترجمة أمام القبستين، أن تنبّه المترجم إلى أهميتهما المفصلية في عمل شاعر لايقتبس جمل الآخرين كيفما اتفّق، بل يتوخى من خلال هاتين المقولتين -وسنوردهما بعد وهلة - منفذاً إلى "عالم معلّق في التناوب الذي يقابل بين **مخلّص**(الأدق: مفتدى) **ومهدّم**. مايموت ومايولد. "ويضيف الناقد: "يشير العمل الشعري في هذا، إلى هاجسه الأصليّ، إلى مكان انبجاسه الذي هو لحظة الخطر، حيث يتأرجح كل شيء بين الحياة والموت..." ويُرينا الناقد كيف أن جملتين لهيغل وهولدرلين تفتتحان مجموعتين سابقتين لبونفوا، تعملان فيهما العمل نفسه.

هذا هو النصّ الأصليّ للقبسة الأولى من شكسبير، التي تفتتح "حجر مكتوب" لبونفوا، وهي مجتزأة من الفصل الأخير من "حكاية الشتاء": (ص١٨٣ من الطبعة الأصلية للأعمال الكاملة لبونفوا (Yves Bonnefoy, : Poèmes, Gallimard, Col. Poésie, Paris, 1982)

" Thou mettest with things dying ;
I with things new born."

وهذه هي ترجمتها كما ترد في مقدمة من ستاروبنسكي (ص ٧، الآثار الكاملة):

"Tu as rencontré ce qui meurt
et moi ce qui vient de naître"

("أنتَ التقيتَ بمايموت/وأنا بماولدَ توّاً").

أما القبسة الثانية، المجتزأة من مسرحية شكسبير ذاته (الفصل الثالث، المشهد الثالث) فهاهي في نصّها الأصليّ:

"They look'd as they had heard of a world
ranson'd or one destroyed"

وهاهي في ترجمتها الواردة في مقدمة ستاروبنسكي (ص ٧، الآثار):

"On eût dit qu'ils venaient d'apprendre la nouvelle d'un monde rédimé ou d'un monde mort".

واضحٌ أن الفعل "dying" في القبسة الأولى هو فعل استمرار، يشير إلى ماهو بصدد الموت ، مايحتضر، مايموت. أمّا "new born" فإلى ماهو حديث الولادة (من هنا الترجمة الفرنسية: ce qui vient de "naître"). الفعل مطروح هنا في حرارته، والخطر في وشوكه القويّ. تفتح ترجمة أدونيس في مستهل "حجرمكتوب " (ص ١٦٧، ترجمة): فتقرأ:

"أنت تلتقي بالأشياء الميتة/ وأنا ألتقي بالأشياء الوليدة".

لقد أحال، أولاً، الفعل الماضي إلى الحاضر. وأضاف ثانياً "الأشياء"، بدل أن يكون كالنصّ الأصليّ، أكثر وجازة. وكرّر، ثالثاً، فعل "ألتقي"، من حيث كان في مقدوره أن يتفاداه ، كما في الأصل، فيقول: "وأنا بالأشياء الوليدة". وجمّد عبر الصفة، سياق الاستمرار، في "مايموت"، والحداثة الزمنية في "ماولد لتوّه". كل هذه "الانجرافات" في بيتين اثنين. ولا تتوقف المسألة عند هذا الحدّ. فها أنت تعود إلى المقدمة فما تجد؟ ترجمة مختلفة للقبسة ذاتها تماماً. تجد هذه المرة (ص ٥، الترجمة): "أنت التقيتَ بما يموت، وأنا التقيتُ بما يولد". هنا قارب أدونيس قصد الشاعر وإن ليس كلياً. فلماذا اختلفت الصيغة بين ترجمة المقدمة وترجمة القصائد؟ هل منعته العجلة من توظيبٍ شامل للكتاب كلّه؟ لنتأمل ترجمة القبسة الثانية لعلّ حظّها من الدّقة أوفر.

يترجم أدونيس هذ القبسة في مفتتح "خديعة العتبة" (ص ٢٣٣، الترجمة) إلى: "بدا أنهم سمعوا / خبرعالم مخلّصٍ او عالم مهدّم". ويورد الترجمة نفسها عند ورود القبسة في مقدمة ستاروبنسكي. غير أن مقولة شكسبير تستعاد من قبل بونفوا في ثنايا قصيدة : "الغيوم" على النحو التالي (ص ٣٠١، الأعمال):

"Ils semblent , dit encore
Un temoin, meditant , et qui s'éloigne

Entendre la nouvelle
D'un monde rédimé ou d'un monde mort"

ويترجم أدونيس هذه المرة (ص ٢٨٩، الترجمة) إلى:

"يبدون، يقول أيضاً
شاهد، يتأمل ويبتعد
أنهم يسمعون خبر
عالمٍ مفتدى أو عالمٍ ميت "

لاشك أن "مفتدى" هي المقابل الصحيح لـ "ronsom'd" (rédimé بالفرنسية)، و"الإفتداء "ليس التخليص". مرّة أخرى يفرض نفسه الفارق بين ترجمة قبسة في المقدمة وبينها في الأعمال. بل أكثر من هذا بينها إذ ترد مرة أولى في الأعمال وبينها إذ ترد فيها مرة ثانية. فما مبرّر هذا التضارب؟ وماحكمته؟

لطائف اللغة أخطر مافيها

يكشف الشعر عن حدّته في التفاصيل البسيطة. إن حروفاً وظروفاً، وصفات، تمنحه دقة وفروقاً وظلالاً، وإلى هذه العناصر "الهيّنة" من حيث مكانها في الجملة، لكن البالغة الخطورة من حيث وظيفتها الشعرية، ينبغي أن يتجه انتباه المترجم. وهذا ما لايقوم به أدونيس. إذ غالباً مايعرب عن عدم انتباه فعليٍّ للعب مثل هذه العناصر.

في ص ٦٥ (٦٧ من الأصل) يترجم: "ولاتزال سكرى بموتها" مقابل: "Et ivre encore étant morte" بدل: "وماتزال سكرى وهي الميتة"، فالسكْر هنا ليس بالموت، بل هو متجلٍّ ممّا وراءه. هذا كلّه مما يعرب عن مفارقة طمسها المترجم. وفي ص ٧٥ (٧٩ الأصل) تقرأ: "أيّ صوت غريب أو إلهيٍّ/ رضيَ أن يسكن في صمتي ؟" مقابل

"Quelle divine ou qu'elle étrange voix
Eût consenti d'habiter mon silence ?"

والحال إن الشاعر كان يقصد: "أي صوت غريب أو إلهيٍّ/ كان سيرضى بأن يسكن في صمتي؟". الفرق بين فعل واقع وآخر احتماليٍّ يمّحي في نظر أدونيس. وفي ١١٧(١٢٥ من الأصل) نقرأ: "كنّا نجيء دائماً" مقابل "nous venions de toujours" والأصحّ، بسبب وجود (de)،

التي طمسها أدونيس، هو: "كنّا نجيء من الأزل". أي: من ناحية الأزل. يلاحظ القارئ، أنه عبر طمس مثل هذه "الأدوات" البسيطة ، أو عدم التفريق بين صيغ الفعل، فإنّما يضيع الشعر كلّه، أو "كلّ" الشعر. نواصل.

تقرأ في ١٢٧ (١٣٥ من الأصل): "... وكنت أعرف/ أن الماضي والمستقبل سيتهدّمان / دائماً في عينيها الشرهتين". فتحسب أن الماضي والمستقبل سيتهدّمان على يد طرف ثالث. ولكن الشاعر كان قد كتب:

"Que dans ses yeux avides le passé

Et l'avenir toujours se détruiraient"

لم يقل الشاعر "seront détruits" وإنّما "se détruiraient": يهدّم أحدهما الآخر بفعل صراع. بدلالة أنّه يضيف على الفور: "Comme le sable et la mer sur la rive" "كالبحر والرمل على الشاطئ..." أي كما يمر البحر والرمل على الشاطئ، بسياق هدم متبادل. لايدرك أدونيس عمل "se" الإنعكاسية، التي يتعلّمها طلبة الفرنسية في شهرهم الدراسيّ الأول.

تقرأ في ١٣٦ (١٤٤ من الأصل): "يأتي ويشيخ"، كمقابل لـ: "Il vient et c'est vieillir" كما لو كانت الشيخوخة تتمة بسيطة للمجيء: يأتي إلى هنا ويشيخ. الحال أنّ مايقصده الشاعر هو التالي "يأتي وهذا يعني أن يشيخ". يشيخ لأنّه أتى. لأنّه أتى إلى هنا. لأنّه أتى إليك يادوف. بدلالة أنه يضيف فوراً:

"...Parcequ'il te regarde
Il regarde sa mort qui se déclare en toi"

"لأنّه ينظر إليك، فهو ينظر إلى موته الذي يتجلّى فيك". في الصفحة نفسها ترى إلى أدونيس وهو يخلط ببساطة بين ضمائر الخطاب. تدل "soit" في الفرنسية على أمرٍ للغائب: "وليكن". كتب الشاعر:
"... Arbre de peu d'alarme
Soit ton désir anxieux de ne l'éveiller pas".

وكان بطبيعة الحال يقصد: "ولتكن الشجرة القليلة النذير / رغبتك القلقة في الأتوقظيه". فيترجم أدونيس: "أيتها الشجرة المنذرة قليلاً / كوني رغبتك القلقة في الاّ توقظيه"، محوّلاً "دوف" بكامل

البساطة إلى شجرة يطالبها بأن تكون رغبتها نفسها في الآ توقظه: ماهذا الحشو؟ ولو كان الشاعر يقصد ذلك لكتب: "! sois" في ١٣٧ (ص١٤٥من الأصل): نقرأ: "تحركي بهذا الدم الذي يخترقك" مقابل قول الشاعر: "Emeus toi de ce sang qui te traverse"، والمقصود "انفعلي بهذا الدم..." مثلما خلط ادونيس في ترجمة بيرس بين الفعلين ""se clore و"s'eclore" ("ينغلق" للأول و"يتفتّح" للثاني)، يخلط هنا بين"mouvoir" (يُحرك) "émouvoir" (يثير العاطفة أو الإنفعال).

في ص ١٤٠(١٤٨من الأصل)، وكان الشاعر قد كتب:

"Tu croiras renaître aux heures profondes
Du feu renoncé, du feu mal éteint

نقرأ:" ستؤمن أنك تبعث في الساعات العميقة...". هذا لامعنى له، يقصد الشاعر، وببساطة: "ستحسب أنك تبعث..." خلط المترجم بين معنيين للفعل "croire" أحدهما "الظنّ"، والثاني "الإيمان".

في ١٤٢(ص١٥١)، كان الشاعر قد كتب: "Que l'oiseau se déchire en sables" فترجم ادونيس: "ليتمزّق في الرمال...."، والمقصود: "ليتمزّق العصفور رملاً" ؛ بمعنى "ليتفتّت كالرمال". لو كان الشاعر يريد الرمال موضعاً للتمزّق لعرّفها أولاً، ولاستخدم الظرف "dans" ("في")، لا هذا الحرف البالغ الدقة، والذي يفيد هنا الإنقلابية:"en". وفي الصفحة نفسها(ص ١٥٢من الأصل)، نقرأ: "استسلمت لضجيج الموت الذي كان يتحرك فيّ"، وكان الشاعر كتب: "J'ai cédé au bruit mort qui remuait en moi" ويقصد: "واستسلمتُ للضجيج الميت الذي كان يتحرّك فيّ". الضجيج ميت، أي خافت، ولاأثر فيه للموت الفعليّ حتى يتكلّم المترجم عن ضجيج الموت.

في ص ١٥٠(١٦١ من الأصل) نقرأ:

"qu'il te fallait saisir

A deux mains tant d'absence ..."

:"... أن تمسك باليدين غياباً كثيراً".

الف مرّة، يترجم ادونيس "tant" بكثير ، والمقصود هنا هو: "أن تمسك بيديك بهذا الغياب كلّه". ذلك أنّ "كثيراً" تحرم البيت من الراهنيّة

والحدة اللتين تتوفر عليهما في العربية صيغة: "هذا... كلّه"، إضافة إلى أنها مستساغة هنا ودالة، أما الصيغة الأولى فباردة وسكونية. تبدو صياغة أدونيس هذه مجرّدة من المعنى في مواقع أخرى، منها مثلاً صياغتة في ١٦٩ (ص ١٨٥من الأصل):... "أن الليل / وراء نيران كثيرة أقلّ ظلاماً"، وكان الشاعر قد كتب:

"... et que la nuit

Derrière tant de feux, est moins obscure"

وقصدَ : "أن اللّيل/ وراء هذه النيران كلّها/ أقلّ ظلاماً".

فـي ١٨٢ (١٩٨من الأصل)، كان الشاعر قد كتب:
"Alors, Je t'ai volue au chevet de ma fièvre
D'inexister, d'être plus noir que tant de nuit."

واضح لمن يمنح للعبارات الزمن الكافي للقراءة أن البيتين يترجمان كما يأتي "أنذاك شئتُ أن تكوني عند وسادة حمّاي/ حمّى ألا أوجد، وأن أكون أكثر سواداً من هذا الليل كلّه".لاشكّ أن في قول الشاعر " ma fièvre d'inexister" بعض الجرأة في التركيب معتادة لدى بونفوا، ومن الواضح عبرها أنّ حمّاه نابعة من عدم وجوده، الوجود الحق الذي إليه يطمح، ومن كونه أكثر سواداً من الليل. من هنا تنضاف "حمّى" الثانية ليستقيم المعنى: "حمّاي/ حُمّى الاّ أوجد..." أما أدونيس، فقد ترجم كما يلي: "أنذاك شئتك أن تكوني عند وسادة حمّاي/ ألا توجدي، أن تكوني أكثر سواداً من ليالٍ كثيرة". سلسلة أخطاء:

١-"، شئتك أن تكوني " جدّ مستهجنة بالعربية،

٢- أرتكب من جديد خطأ "tant": "ليالي كثيرة"، بدلاً من "هذا الليل كلّه"، ومزج بين: nuit (ليل، بعامّة، أو الظلام) و:"nuits" (الليالي).

٣- إلى المرأة نسبَ عدم الوجود والتغلّب في السواد على الليل كلّه، بدل أن ينسبها إلى العاشق المتحدّث في القصيدة. ولو أنّه أمعن النظر إلى الصفة "noir" التي وردت هنا بالمذكّر: "أسود»، وليس "noire" (سوداء) (يُقال بالفرنسيّة: «أسود أكثر» حيثما نقول نحن: «أكثر سواداً»)، لأدرك أن المقصود بالصفة هو المتكلّم لاالمخاطبة، ولكانَ أنقذ المقطع من اللبس.

قلنا أنّ أدونيس يسيء فهم الليل، فيحوّله إلى ليالٍ معدودة، وهاهو يقوم بالعكس في:

"...et tu sauvais

Nuit après nuit mes pas du gouffre qui m'obsède"

ترجمـها إلـى: «وكنتِ تنقـذين/ خطواتي ليـلاً ليـلاً من الهـاوية التي تحاصرني»، وكان الأنسب أن يقول: «...ليلةً بعد ليلةٍ من الهاوية...»

عدم الانتباه نفسه إلى التذكير والتأنيث يدفعه في الصفحة التالية (ص ١٨٣، ص ١٩٩ من الأصل) إلى ارتكاب خطأ مماثل. كتب الشاعر مخاطباً دوف:

"...O monotone et sourde,

Et parfois par un roc invisible brisée"

واضح بسبب التأنيث في "brisée" أنّها تحيل إلى الأنثى المخاطبة: دوف، وليس إلى الصخرة:"roc"، وهي في الفرنسيّة مذكّر. ترجم أدونيس:

«أيّتها الرتيبة الصمّاء

وأحياناً بصخرة مكسورة غير مرئيّة...»

وهذا لامعنى له. كان ينبغي أن يصوغ على نحو:

«أيتها الرتيبة الصمّاء

والمكسورة أحياناً بصخرةٍ غير مرئيّة».

في المقطع ذاته تواجه خطأً يتكرّر أكثر من سبع مرّات في المجموعة. يسيء فهم "comme" التي تعني «مثل» أو «مثلما» عندما تأتي في سياق مشابهة، و«ياكم» عندما يكون السياق داعياً إلى التعجّب. كتب الشاعر (ص ١٩٩):

"Comme ta voix s'en va, ouvrant parmi ses om-
bres
Le gave d'une étroite attente murmurée!"

وهو يقصد ببساطة:

«كم كان صوتكِ يبتعد، فاتحاً بينَ ظلاله

مجرى انتظارٍ مهموسٍ ضيّق!»

ويترجم أدونيس (ص ١٨٣) إلى:

«كما يغيب صوتكِ فاتحاً بين ظلاله

مجرى انتظارٍ مهموس ضيّق»

هكذا تمتزج الدلالات وتكون الحالة الشعريّة والنبر المعبّر عنها هما الضحيّة. الشيء نفسه يتكرّر مع قول الشاعر (ص ١٠٨):

"Veilleuse de la nuit de janvier sur les dalles,
Comme nous avons dit que tout ne mourrait pas"

يترجمه أدونيس (ص ١٠٢) إلى:

«سراج ليلٍ في كانون الثاني على البلاط
مثلما قلنا لن يموت كلّ شيء!»

. وهذا لامعنى له. بل قصد الشاعر:

«يا سراجَ ليلِ كانون الثاني على البلاط
كم كنّا نقول إنّ كلّ شيء لن يموت!»

في ص ٢٨٩ يعيد أدونيس إساءة فهم "se" الانعكاسيّة حيناً، والتبادليّة حيناً آخر..كتب الشاعر (ص ٣٠١ من الأصل):

"Que ceux qu'avaient jetés l'orgueil, le doute
De contrée en contrée dans le dire obscur
se retrouvent, se savent..."

ويقصد: "أنّ هؤلاء الذين رماهم الكبر والشك/ من إقليم إلى آخر في القول الغامض/ يتلاقون ويعرف بعضهم البعض". بدلالة أنّه كان كتب قبل هذا ببيتين مستعيداً اللقيا النهائية في العالم الشكسبيريّ:

"Quand chacun reconnaît chacun"

"عندما يميز كل واحدٍ الآخر (أو كلّ واحد)". ويترجم أدونيس: "... من إقليم إلى آخر في القول الغامض/ يلاقون أنفسهم، يعرفونها..."

إساءة الفهم نفسها لموقع الكلمة في ص٣٢١(ص٣٣١ من الأصل)، إذ يكتب الشاعر: "Oui par même l'erreur"، ترجم أدونيس: "نعم، بالخطأ ذاته/ الذي يمضي"، والمقصود هو: "نعم، حتّى عبر الخطأ/ الذي يمضي". لأن الشاعر يحثّ نفسه على المرور بكلّ شيء والذهاب أبعد. إلاّ أن هذه القصيدة الأساسية: "المشتت، غير المنقسم"، قد "أبيدت" بفعل خطأ آخرَ كان تفاديه من السهولة بمكان لو توفرّ فعل قراءة حقيقية. هذا ماسنعود إليه.

أخطاء ناجمة عن انعدام الدقة في القراءة

ينتج نوع من الإنزياح الدلاليّ وإبطال للشحنة التعبيرية، عن عدم الدّقة في فهم المفردات والصيغ، أو عن إساءة عكسها في العربية.

استخدام المترجم مثلاً (ص ٣٣، ص ٣٥ من الأصل)، تعبير "ألف شكل محتمل" بدل "ألف شكل ممكن (mille figures possibles)، وبين الإمكان "و"الإحتمال" مسافة فلسفية ذات بال. على أن هناك، كما سيرى القارىء، ماهو أدلّ وأفظع خصوصاً عندما نأخذ المفردات، المتشابهة لأول وهلة، ضمن سياقها أو فضائها الشعريّ المخصوص الذي نكشف فيه عن تفارقات بالغة. هكذا هو أمر إستخدامه (ص ٣٥، ص ٣٧، من الأصل): "رجلٌ أسيرُ غرفة"، حيثما قال الشعر"Captif d'une salle" ، أي قاعة، بدل غرفة، والقاعة كما يعرف كلّ قارىء جادّ لبونفوا، أو الصالة الواسعة، هي الأنسب لانتشار مسرح فضاء بونفوا وحركات دوف فيه وتمارياتها. الأمر نفسه في الصفحة ذاتها بالنسبة إلى "موت محتّم" كمقابل لـ "Indispensable mort": الموت الضروريّ، الموت الذي لابدّ منه. الموت المستفَزّ والمنادى وليس المتقبّل ضمن حتمية مستكينة أو قدرية متخطّاة. في ص ٤٥ (٤٧ من الأصل) يضع "ذكرياتنا"، مقابل "nos mémoires"، وهي: "ذاكرتنا". وهذه خسارة للبيت القائل:

"Il s'agissait d'un vent plus fort que nos mémoires":

"كانت تلك ريحاً أقوى من ذاكراتنا".

وقد ترجمها أدونيس إلى:

"كنّا نعني ريحاً أقوى من ذكرياتنا". بالإضافة إلى تخفيف الشحنة لدى المرور من "ذاكرات" إلى "ذكرياتنا"، فلاأدري لم وضع أدونيس "كنّا نعني" بدل التعبير غير الشخصي: " كان الأمر يتعلّق بـ "، أو ببساطة : " كانت تلك "؟!

أحياناً يقود انعدام الدقّة إلى تنطعٍ واستحداث لمفردات فلسفية حيثما يقصد الشاعر تعبيرات "عاديّة" (يحدث غالباً العكس أيضاً فيتحولّ الفلسفي، كما سنرى، إلى خطاب "عاديّ".) كما في ص ٤٩ (ص ٥١ في الأصل) حيث يترجم:

"Complice encore du vivre"

يترجمها إلى: "مازلت شريكة الفعل الحيّ" والمقصود هو، وببساطة:
"مازلت شريكة الحياة"، أو العيش، شريكة فعل العيش.

تولد أيضاً غرابات وصيغ خرقاء. كما في ص ٥٠ (ص ٥٢ من الأصل): "الآن تتصدع "المناجر الوجهية". المناجر هي في العربية جمع "منجر" وهو مكان النجارة. وهذا هو المعنى الأول للمفردة "menuiserie" في بيته المترجم هنا:

"A présent se disloquent les menuiseries faciales".

لو أن أدونيس ذهب أبعد في البحث، أوقدَحَ زناد فكره أكثر، لوجد معاني أخرى للكلمة، ولعرف أن الشاعر كان يقصد (وهذا مايمنح صورة شعرية مقبولة، فشعر كبير لايكون مجانياً أبداً)، نقول يقصد منحوتات الوجه، أشكاله النحتية، وشاء أن تكون الصورة خشبية المصدر بدل أن تكون حجرية، فقال "menuiseries"، قاصداً مخرَّمات الوجه، تخاريمه، تخشباته، زخارفه، وهياكله. "الآن تتصدع المخرّمات الوجهية." ولم نعرف من قبل أن امرأة تحمل، خصوصاً لدى احتضارها ("الآن يُباشر اقتلاع النظر"، هذا مانقرأ في البيت التالي)، نقول تحمل في وجهها دكّان نجارة !

في ص ٥٥ (ص ٥٧ في الأصل) يترجم:

"Je te détiens froide à une profondeur où les images ne prennent plus"

يترجمها إلى: "أحتفظ بك باردة في عمق / لم تعد تنمو فيه الصور": بالإضافة إلى أنّه قسمَ البيت إلى بيتين، وهذا إجراء منتقد في الترجمة ("الترجمة شكل"، "كتب بنيامين") فقد أخطأ فهم فعل "prendre" وهو هنا لازم غير مُتَعدّ. إنّه يفيد الإشتعال وتولّد النار. كان أدونيس مصيباً عندما ترجم القصيدة نفسها مع قصائد أخرى في مجلة "شعر"، قبل مايزيد على ثلاثين سنة، فكتب: "لم تعد فيه الصور تلسع". لكن صحيح أن الشاعرصلاح ستيتيه كان إلى جانبه يشرف يوم ذاك على الترجمة. في ص ٦٠(ص ٦٢ من الأصل) يترجم:

"Présence exacte qu'aucune flamme désormais ne saurait restreindre"

يترجمها إلى:

"حضوراً كاملاً لن يعرف أيّ لهبٍ بعدَ الآن أن يحاصره".

أوّلاً، لانفهم هنا لمَ نصبَ الحضور. إذا كان نصَبَه على المناداة، فلا مناداة في العربية من دون الأداة ("ياحضوراً كاملاً" أو "أيها الحضور الكامل").غير أن "restreindre" لاتعني "المحاصرة وإنّما "الإنقاص" أو "التقليص"، وكان على الصفة "exacte" ("الدقيق"، وترجمها أدونيس إلى:"الكامل") أن تساعده في هذ الإختيار. "أيّها الحضور الدقيق (أو المشخص) الذي لايعرف (بالأحرى: لايقدر، فالترجمة التي لجأ إليها حرفية) أيّ لهبٍ أن ينقصه".

في ص ٦٥ (ص ٦٧من الأصل)، يترجم "Ménade consumée" إلى"أيتها الماجنة المستهلكة". بالإضافة إلى أن الشاعر لايقصد اية ماجنة كانت، وإنّماإحدى "الميندادات" "وهؤلاء'لهنّ دلالة أسطورية مشخصة وسنعود إلى هفوات من هذا النوع في فقرة أخرى، فإنّ أدونيس، هنا مثلما في مواضع أخرى عديدة، بما فيها ترجمته السابقة لسان-جون بيرس، دائماً مايخلط بين "consommer" (الإستهلاك) و "consummer" (الحرق والإفناءوالمحق). قصدَ الشاعر: "أيتها الميناددة المحروقة"، أو "المفنيّة".

في ص ٧٠ (ص ٧٢ من الأصل) يخلط أدونيس من جديد، وعلى نحو مزدوج، بين أزمان الفعل من جهة، ودلالات الظن والإعتقاد والوثوق والتفكير، إلخ...، من جهة ثانية. يترجم البيت:

"Tout se défait, pensais-je tout s'éloigne"

يترجمه إلى:" كنتُ أظن كل شيء يبتعد، كل شيء يتفكك". يفهم القارىء من هنا أن الأشياءلم تكن تتفكك وأن كلّ شيء لم يكن بصدد الابتعاد حقاً، فهذا محض ظنّ من لدن المتكلّم في القصيدة. الحال، كان قصد الشاعر، عبر صيغة الفعل المستمرة، هو التالي: "كلّ شيء يتحلّل، فكرت ، كل شيء يبتعد". إنّه تفكير مَن يتأمل واقعة التفكك والإبتعاد تحدث أمامه، بالفعل، "فوق شتاء موحل "sur un fangeux hiver" والأخير هو المسرح الذي تحقق فيه "دوف" ظهورها "سرية"، و كان بمقدوره أن يفيد من تعدية معاني "furtif": الهارب والعابر والسريّ والخفي ليختار ترجمة اقرب لروح القصيدة: "هاربة رأيتك ثانيةً تظهرين":

"Je te revois furtive".

في القصيدة نفسها يفصل عنصرين ملتحمتين أصلاً:

"Vitre sitôt éteinte, et d'obscure maison."

هذه صفة يطلقها الشاعر على "دوف". يترجم أدونيس: "رأيتك نافذة زجاجية انطفأت، وبيتاً مظلماً". والتعبير الدقيق هو:

"نافذة سرعان ما تطفأ، وفي بيت مظلم". هكذا يتفاقم الظلام في فضاء بذاته.

في ص ٧٣ (ص ٧٧ من الأصل) يستوقفنا العنوان من جديد. بالإضافة إلى عدم إدراك أدونيس لجوء الفرنسيّة إلى التعريف بحذف كلّ أداة قبل الاسم، يترجم "Vrai corps" إلى "جسم حقيقي". وإذا لم نخطىء، فـ "الجسم" مرصود في العربية للأجسام بالمعنى الفيزيائي والعضويّ للكلمة، كما نقول "صحة الجسم" أو قانون "سقوط الأجسام". أما "الجسم" كفضاء للحواس والرغبة، فيقال له "الجسد". كان ينبغي أن يكتب: "الجسد الحق". هذا اللاتمييز يخترق (ولك أن تدقق في ذلك) ترجمة الأعمال بكاملها. ولانحسب بونفوا، ولاأي شاعر آخر، معنياً بـ "كمال الأجسام" و"صحتّها" بقدر مايعمل الرغبة فيها، والفقدان.

عندما "يكتشف" أدونيس مفردة، أو مقابلاً لغوياً، فهو يستهلكه حتّى العبثية وحتى عندما يشير السياق الشعريّ إلى ضرورة اختيار مقابل آخر. هكذا هو شأن اختياره "الكائن" كمقابل لـ "l'Etre"، التي تدلّ كذلك على الكينونة والكيان والوجود. في ص ٧٧ (ص ٨١ من الأصل)، مثلاً، يترجم:

"Et quand minuit dans l'être illumine les tables"

يترجمها إلى: "وحين يضيء موائدك منتصف الليل في لكائن".

لم يقل الشاعر: "موائدك"وإنّما"الموائد"("les tables" ("طاولات"، وتعني «الألواح» أيضاً). لكنّ الأدهى أن ترجمة "l'être" إلى "الكائن" تمنح صورة مجانية في غرابتها: ما معنى "الموائد المضاءة في الكائن"، ولمّ ليس في "الوجود"؟

يتفاقم السوء عندما يترجم بعد ثلاث صفحات (ص ٨١، ص ٨٥ من الأصل):

"Que le verbe s'éteigne
Sur cette face de l'être où nous sommes exposés,
Sur cette aridité que traverse

Le seul vent de finitude".

يترجمها إلى: "لتنطفىء الكلمة / على هذا المظهر من الكائن حيث عُرِضنا/ على هذا الجفاف الذي تخترقه/ ريح النهاية". مامعنى هذا؟ أما كان حرِيّاً به أن يترجم على نحو:

"لتنطفيء الكلمة / عند هذا المنقلب من الوجود حيث نحن مُعَرَّضون / فوق هذا المحلّ الذي وحدها / تخترقه رياح التناهي؟". (لاحظوا طمس مفهوم "التناهي" -أن يكون الوجود مدموغاً بالمحدوديّة والنّهاء- واختزاله إلى "النهاية"!).

في الصفحة نفسها تقف أمام إشكال آخر. فغالباً مايتمسك أدونيس بصفة واحدة للكلمة. أن تكون هناك خضرة، فهذا يعني لديه دائماً أن صفتها هي "خضراء"، أماً أن تكون "مخضرّة" و"مخضوضرة"، فهذا لايبدو وهو يخطر على باله قطّ. وكم هنا من فوارق نوعية وتدرجات دلالية يحرم منها نفسه ؟ هكذا، أمام صفة الحمرة في هذه الصفحة (٨١، وقبلها في ٧ و١٣، وبعدها في مواضع لاتحصى)، يترجم:

"Que l'âtre du cri se ressere
Sur nos mots rougeoyants"

ترجمها إلى: "لينغلق موقد الصراخ / على كلماتنا الحمر". الحال، إن الحمرة في "rougeoyants" اتية من حمرة النار. كان حرياً به أن يقول: "على كلماتنا المتأججة".

تبلغ ترجمة "tant" إلى "كثير" درجة من الرخاوة نستغرب أنّها لاتدفع المترجم إلى الإنتفاض والبحث عن بدائل اخرى. كما في قصيدة "صوت" (ص ٨٣، ص ٨٧ من الأصل) حيث يقرر الشاعر بعد إستعادة الطرق المجتازة:

"Tant de chemins noircis feront bien un royaume"

يترجمها أدونيس إلى: "ستقيم مملكة طرق داكنة كثيرة"، فلم يُذهب فحسب اثر "tant"، وإنّما اغفل كذلك عمل "bien" التوكيدية. كان ينبغي مثلا أن يترجم إلى: " كلّ هذه الطرق العتماء ستصنع ولاشك ملكوتاً."

يذهب انعدام الدقة في القراءة بعيداً أحياناً. إلى حدّ اجتراح علاقات مجانية ووقائع غريبة. هكذا في ص ٨٦ (٩٠ من الأصل):

"D'un geste il me dressa cathédrale de froid"

واضح أنّ البيت يُقرأ، اي يُترجم كما يأتي: "بحركة (واحدة) نصبني كاتدرائية من البرد"). يمارس العاشق فعل تحويل كيانيّ على المعشوقة. وماكان نحو الجملة سيسمح بقراءة ضمير "me" للمتكلّم والكاتدرائية إلا كمفعولين لفعل واحد. وفي بيت لاحق، نقرأ مايدعم ذلك:

"Par le gel ! je roulais comme torche jetée
Dans la nuit même où le Phénix se recompose."

"عبر الثلج ! كنت اتدحرج كمشعلٍ مقذوف

في الليل نفسه الذي يتجمّع فيه الفينيق من جديد"

اما أدونيس، فيترجم البيت الأول إلى: "بحركة اقام لي كاتدرائية من البرد"، كأن الكاتدرائية هنا صنيع يُهدى للحبيبة! امّا "par le gel!" فقد منعته علامة التعجب فيها من الرؤية (والجليد يبهر!)، فتصوّرها هتافاً، وترجم:

"الجليد ! كنت اتدحرج كمشعل مقذوف
في الليل نفسه حيث يتكوّن الفينيق من جديد."

هكذا أتلف المقطع وحرم عناصره من كلّ تواشج وعمل مشترك.

في ١٠١ (ص ١٠٧) تقف امام إتلافٍ متتالٍ لأبيات مقطع يرسم فيه الشاعر الموضع الحقّ، المحلّ الحق الذي يأتي لدى بونفوا كتتويج لمسيرة زاهدة. موضع فقير بامتياز.

كتب الشاعر:

"Que faut-il à ce coeur qui n'était que silence,
Sinon des mots qui soient le signe et l'oraison,
Et comme un peu de feu soudain la nuit
Et la table entrevue d'une pauvre maison ?"

فيترجم أدونيس إلى:

"ماذايلزم لهذا القلب الذي لم يكن إلا صمتاً
غير الكلمات التي تكون الإشارة والموعظة،
تكون مثل نارٍ ضئيلةٍ تفاجىء ليلاً،

ومائدة منتظرة في بيتٍ فقير؟"

تقرأ وتعجب من ارتجالية مُغالية، ومن إساءات فهم متلاحقة. هناك، أولاً، ثقل : "ماذا يلزم لهذا القلب؟". أما كان سيكفيه القول: "مايلزم هذاالقلب؟..." ونتساءل مامعنى الموعظة هنا حيثما قصد الشاعر "الصلاة"oraison؟ ومن اين جاء بـ "تكون (مثل نارٍ)"، ولِمَ يحيل فعل الكينونة هذا؟ للكلمات؟ لكنَّ النص لايشير إلى ذلك. ومن أين جاء بـ "تفاجيء"، و"soudain" ليست فعلاً وإنّما ظرف يفيد "فجاة" أو "بغتة"؟ ومامعنى "منتظرة" هنا وفعل الشاعر هو "entrevue" (ملموحة). يُترجم المقطع في الواقع كالآتي:

"مايلزم هذا القلب الذي لم يكن سوى صمتٍ،
غير كلمات تكون الإشارة والصلاة،
وكمثل نارٍ ضئيلةٍ، الليل فجأة،
والمائدَة الملموحة في منزلٍ فقير ؟".

كلمات هي صلاة وإشارة، ونار هينة مع الليل، والمائدة التي تلمح فحسب فلاتكاد أن تُرى: هذا هو الموضع الحق المتمنّى من لدن الشاعر. موضع وقف المترجم على عتبته لايجد منفذاً إليه، رغم بساطة المجال وفقره.

الخلط نفسه في ص ١٠٣ (ص ١٠٩ من الأصل)، كتب الشاعر:

"Voici défait le chevalier de deuil.
Comme il gardait une source, voici
Que je m'éveille et c'est par la grâce des arbres
Et dans le bruit des eaux, songe qui se poursuit."

ويترجم أدونيس:

"هاهو فارس الحداد مهزوم.
هاأنا، فيما كان يحرس نبعاً، أستيقظ
في هدير المياه، وبفضل الشجر
حلماً يتواصل".

اربع التباسات. فـ "Comme" جعلها هنا ظرفيّة ("فيما")، وهي سببية ("لمّا كان"). والحلم صار، بغرابة، تمييزاً للمستيقظ (أستيقظ حلماً). و"par la grâce des arbres"، التي تعني: "وبفعل بهاء الأشجار" تُرجمت إلى : "و بفضل الشجر". لقد خلط المترجم بين

"grâce à" ("بفضل")، و "... "Par la grâce"، (بفضل بهاء الشيء أو رشاقته). ثم إنّه، رابعاً، وزّع الأبيات كما يحلو له. هذه صيغة ربّما كانت أقرب إلى نظام الشاعر:

"هو ذا فارس الحداد مهزوم.
لمّا كان يحرس نبعاً، فهاأنذا
أستيقظ، وهاهو، بفضل رشاقة الشجر،
وفي هدير المياه، حلمٌ يتواصل."

وحدهم من يجهلون ضرورة الدقّة في الشعر أو لايكترثون بها، سيتساءلون: لكن ما الفارق؟ الحال، أن الفارق لكبير. فالمتكلّم في القصيدة لم يستيقظ فيما كان فارس الحداد (المهزوم للتوّ !) يحرس نبعاً ، بل لأنه كان يحرس نبعاً، ولأنّنا جئنا على هزيمته ، فهانحن، بفضل بهاء الأشجار، وهدير المياه، نجدنا مسوقين إلى حضرة حلم متواصل.

في ص ١١٤ (ص ١٢٢من الأصل) تقف أمام مثل آخر على عجز المترجم عن الفهم كلّما غامر الشاعر بصيغة مقلوبة، أي بلاغية. دائماً مايحكم عليه المترجم بالواحدية والخطيّة. إنّ سرير "بريكوست" لينتظره أمام كلّ قلب أو اقتضاب:

"Plutôt , dis-tu, plutôt sur de plus mortes rives
Des palais que je fus le haut délabrement !"

يترجم أدونيس:

"خيرٌ لي، تقول، خيرٌ لي أنّني كنت الإنهدام
العالي على الشواطىء الميتة، لا في القصور".

ما الذي ينهدم، أو يُفَضِّل انهدامه على الشواطىء لا في القصور"؟ ومن أين جاء المترجم بـ "في" القصور، وحرف الجرّ المستخدم هو "من"؟. لقد قصد الشاعر ببساطة، وبالحرف الواحد :

"خيرٌ لي، تقول، خيرٌ لي على شواطىء أكثر موتاً
من القصور التي كنتُ ، الانهدامُ العالي".

وبعد قليل من الترتيب لمراعاة العربية:
"خيرٌ لي، تقول، خيرٌ لي الانهدامُ العالي للقصور
التي كنتُ على شواطىء أكثر موتاً."

يفضّلُ الشاعر هذا الانهدام للقصور التي كانَها هو، على أنْ يقبل

ب "النهر ذي المياه الأرضية البسيطة" الذي يلعنه في بيت سابق.

في ص ١١٥(ص ١٢٣من الاصل) تقف مرة أخرى أمام تمازج الضمائر والدلالات في ذهن المترجم فلا تعرف من يمارس الفعل ومن يتلقّاه. كتب الشاعر:

"Le goût du sang battra de vagues son rivage"

أي: "وسيلفح (او يضرب، او يدكّ) طعم الدم شاطئه بالأمواج". صورة عنيفة. فيخفّفها ادونيس على عادته إذ يترجم: "وعلى شاطئه سيضطرب طعم الدم امواجاً". وعلى افتراض انّه قرا "battre" فعلاً لازماً، لا متعدياً، فهذا الفعل لا يفيد الإضطراب قط. متعدياً، يفيد الضرب و لازماً يفيد "النبض" أو "الخفقان". وشتان بين ذاك وهذا.

صورة أخرى، اليمة، لهذا الخلط بين العناصر وتوهّم كونها يعوّض بعضها عن بعض اوينوب عنه : ص ١٢٥ (ص١٣٣ من الأصل). كتب الشاعر:

"............, un pont de fer
Jeté vers l'autre rive encore plus nocturne
Est sa seule mémoire et son seul vrai amour".

مقطع لاغبار على وضوحه يترجم نفسه تلقائياً:

"... جسر من الحديد
ممدود نحو الشاطىء الآخر الأكثر ظلاماً
هو ذاكرته الوحيدة وحبّه الحقيقيّ الوحيد".

ومع ذلك فإن ادونيس يؤثر أن يترجم بيته الأخير كما يأتي:

"هوذكراه الوحيدة وحبّه الوحيد الحقيقيّ". اثمّة مايجيز عدم التفريق بين "الذكرى الوحيدة" التي تقف شاهداً على شيء او كيان راحل، و "الذاكرة الوحيدة" كوظيفة أو "عضو" يضطلع بهما الجسر هنا إذ يتحوّل هو نفسه إلى ذاكرة؟ اليس من واجب مترجم-شاعر أن يدرك هذا؟ ويعبّر عنه؟

مثال آخر على واحديّة الاختيارات الادونيسية على صعيد اللفظ. فالكلب لديه ينبح، فحسب، والاسد يزار، إلى آخره. امّا ان يكتب الشاعر (ص ١٣٤من الأصل) :

"Qu'au milieu de la nuit un chien hurlait"

"إنّ كلباً كان يعول (أو يجأر) في وسط الليل"، فهذا ما لايوافقه عليه ادونيس، الذي يترجم (ص ١٢٦) إلى: "إنّ كلباً ينبح وسط الليل" ! ليست الترجمة الآليّة هي هنا ما ندافع عنه، قطّ. وإنّما حقيقة أنّ شاعراً، عندما يختار فعلاً لا سواه، ويريد الإبتعاد عن الشائع، فحريّ بنا أن نتبعه. إنّها النصيّة بالمعنى الهولدرلينيّ: عدم خيانة شاعر في خياراته، سيّما وأنّ البيتين اللاحقين يقولان في تفصيل الحلم الذي كان الشاعر يراه:

" Dans cet espace de nul chien, et je voyais
Un horrible chien blanc sortir de l'ombre"

"في هذا الفضاء حيث لاكلاب، وكنت أرى
كلباً أبيض مخيفاً يخرج من الظلّ" (ترجمة أدونيس).

فكم سيكون الفعل hurler (يعول او يجأر) في محلّه؟إنه سيعمّق الإحساس بالفظاعة.

في ص ١٤٤ (ص ١٥٤من الاصل) يتــــرجم: "Dans un lieu refusé"إلى "في مكان مرفوض". تفهم: مرفوض من قبلنا نحن. وهو في الواقع "مكان ممنوع". ممنوع علينا!

في ص ١٤٧ (ص ١٥٧ من الأصل)، تقرأ: "اخترقت الفكرة أيضاً المادة التي تستخدمها". أيعقل أن يتحدث الشاعر عن استخدام الفكرة للمادة؟ بأيّ معنى؟ كان في الواقع قد كتب:

"l'Idée aussi franchit la matière qu'elle use"

"تخترق الفكرة ايضاً المادّة فتستهلكها"، اي تصيبها بتلف وعطب وتطبعها بأثر. قوّة الأفكار! سيّما وأن الشاعر كتب Idée بالحرف الكبير، كما في المثُل الإفلاطونية. ثمّ إنّ فعل الإستخدام ليس "user" "وإنّما "utiliser" . والمترجم غافل عن هذا كلّه، الذي هو، مرة أخرة، "كل" القصيدة، وقبلها "كلّ" اللغة نفسها التي تجد في القصيدة خطّ ذروتها.

في ص ١٦٤ (ص ١٨٠من الأصل) يكون الدور للخلط بين اللغات:

"A un "paso" chargé de terre morte noire"

ترجمها إلى: "خطو مثقل بتراب ميت أسود". ولاتدل الإسبانية "paso" المستخدمة من لدن الشاعر على "خطو" فحسب ("pas"

بالفرنسية)، وإنّما على "ممرّ" أيضاً ، وحتّى على ميدان ! وهذا للمعنى أوفق.

ومراراً يخلط المترجم بين القيم أو الأداءات المختلفة لفعل بذاته. مراراً يخلط بين أداءات الفعل "peindre" الذي يفيد الرسم والصبغ والتلوين. في ص ١٧٠ (ص ١٨٦من الاصل) يترجم: "éttoffes peintes" إلى "أنسجة مرسومة" فكأنك أمام أنسجة كاذبة، رسمت على جدار مثلاً، كما نقول "نافذة مرسومة". المقصود هو: "أنسجة مرسوم عليها"، اي، ببساطة، أنسجة مصبوغة ، ملوّنة. وماابسط هذه الأشياء!

احياناً، ينسى المترجم نفسه، ويضيع في لعب الضمائر المنتقاة من لدنه لمداراة صياغته. كتب الشاعر في ص ١٨٧ (ص ١٧١ من الترجمة):

"Je te disais ma figure de proue
Heureuse, indifférente, qui conduit,
Les yeux à demi clos, le navire de vivre
Et rêve comme il rêve,étant sa paix profonde,
Et s'arque sur l'étrave où bat l'antique amour."

طرح الشاعر كلاً من العشيقة المخاطبة أولاً، والسفينة، المستشهد بها، بضمير الغائب أو الشخص الثالث. فكان في الإمكان ترجمته على نحو:

"وكنت أدعوك قائدتي
السعيدة، اللامبالية، التي تقود،
بعينين نصف مغمضتين، سفينة الحياة
وتحلم كما تحلم، إذ هي سلامها العميق،
وتتقوسُ على الجؤجؤ حيث يخفق الحبّ الأقدم".

إلاّ إنّ أدونيس فضلّ أن يبقي للعشيقة ضمير المخاطب. فلنرَ كيف يضيع بعد هذا لعبه ويفقد سواء السبيل:

"كنت أسميك قائدتي
سعيدةً، لامبالية، تقودين
بعينين نصف مغمضتين، سفينة الحياة
وتحلمين، كما تحلم، بوصفها سلامها العميق،
وتتقوّس على المقدّمة حيث يخفق الحبّ العتيق".

أصبحت السفينة هي السلام العميق لنفسها بدل أن تكونه العاشقة -

الريّان. وصارت السفينة هي التي تتقوّس على مقدّمتها نفسها ! باتبّاع تحويل أدونيس للضمائر يمكن تصحيح الصياغة كما يأتي:

"كنت أسميك قاندتي
سعيدة ، لامبالية، تقودين
بعينين نصف مغمضتين، سفينة الحياة
وتحلمين كما تحلم، إذ انت سلامها العميق،
وتنحنين على المقدمة حيث يخفق الحبّ الأقدم."

كم يكتسب المقطع هنا وضوحاً، ويستعيد نظام الشاعر؟ وكيف لم يلتفت أدونيس، وهو "المتأنّق"، إلى أن "سلامها العميق" و"الحبّ العتيق"، الآتيين في نهاية بيتين متتاليين يصنعان قافية منفرة في ترجمة حديثة سيّما وأنّ الأصل نفسه غير مقفّى؟

في ص ٢٠.. (ص ٢١٦ من الأصل) بالإضافة إلى مزج قصيدتين (إشكال مطبعيّ؟)، يترجم قول الشاعر:

"entrouve les grilles
Et penche - toi pour nous qui n'avons plus de jour"

إلى: "... افتحي الشباك قليلاً
وقومي بانحناءة لأجلنا نحن الذين لم يعد لنا من نهار".

و لايتعلّق الامر بشبّاك. وإنّما بـ: أسيجة". كان البيت الأول يقول:

"أيتها المقولة بخفوت بين الأغصان". في مواضع أخرى كثيرة، ستظل "grilles" تجد مقابلها (غير الدقيق) لدى أدونيس في "الشبّاك"!

وكمثالين اساسيّين على واحدية الاختيار، فادونيس دائماً يترجم"obscure" إلى "غامض"، وهي تعني أيضاً "مظلم" و"داكن" و"معتم" و"عتيم"، إلخ... هكذا تستوقفك الضبابية المفتعلة في "النبع الغامض" بدل "الينبوع المظلم" كمقابل لـ "obscure fontaine"(ص ٢٠٢و ٢١٩ من الاصل). يتكرر هذا في مواضع عديدة. شأن "claire" التي يترجمها كل مرة إلى "نيّر"، وهي تعني أيضاً "المضيء" أو "الناصع" و"الواضح" و"الجليّ"، الخ...

مثال على عدم إفادته من نقد ترجماته السابقة، هذا المزج، الذي سبق وأن نبّهه إليه علي اللواتي، بين "troublé" (مضطرب، مهيّج،

محرّك)، و"trouble" (مريب، غير أهل للثقة، باعث للشك، عكر، إلخ...).
في ص ٢٠٣ (ص ٢٢١ من الأصل) يترجم:

"Où se perdait l'eau non trouble du rêve
Toujours se reformant , toujours brisé"

يترجمه إلى :

"حيث كان يضيع ماء حلمٍ، غير مضطربٍ
يتشكّل باستمرار، يتفكّك باستمرار. "

ثلاثة التباسات: ليس الماء هنا "غير مضطرب" وإنما هو نقيّ، لا عكر فيه. وليس من يتشكّل هو الماء، وإنما الحلم (يؤكده نظام البيت، والصفة المذكّرة في"brisé" ، والحلم في الفرنسية مذكر بينما الماء فيها مؤنث).
ثم إن صياغة البيت الثاني رخوة. الأصحّ:

"حيث كان يضيع الماء الذي لاعكر فيه لحلمٍ
دائم التشكل، دائم الانهيار."

مرة أخرى تواجهنا الواحدية في ترجمة الألوان.ص ٢٠٤ (ص٢٢٢ من الأصل):

"Tout ce haut rougeoiment d'un impossible été"

يترجمها إلى: "وهذا الاحمرار العالي لصيفٍ مستحيل". ولم يقل الشاعر: "rougeur" وإنّما "rougeoiment": "وهذا التاجّج العالي لصيف متعذّرٍ". ونحسب أن التاجج هو أول مايتبادرإلى الذهن عندما يتعلّق الأمر بالصيف، شريطة الاّ يكون المترجم ساهياً عن صنيعه. المشكل أن الخطأ نفسه يتكرر في موضع بالغ البديهية. في ص ٢١٩ (ص ٢٣٧ من الأصل) يترجم:

"Et toi, mon rougeoiment de lampe dans la mort"

إلى: "وأنت احمرار قنديلي في الموت". كيف يحمرّ القنديل إن لم يكن توهجاً؟ ثم إنّه أخطأ في النسبة: ليسَ هناك من قنديل. بل احمرار قنديليّ (بالياء المشدّدة). "وأنت احمراري (توهّجي) القنديليّ في الموت"). القنديل هنا تشبيه لاحيازة فعلية.

في ص ٢١٨ (ص ٢٣٦ من الأصل) تختلط الضمائر. فَبمجرّد أن

"يعتم" التعبير قليلاً، ويحتاج المترجم إلى بديهية لغوية، نحوية أو منطقية - بلاغية، تفوق العادي بقليل، حتّى يضلّ المترجم طريقه. كتب الشاعر:

"Ai-je su t'aimer,
Ne sachant mourir ?"

واضحٌ أنّ العاشق يشكّ بمعرفته أنّ يحبّ الحبيبة مادام لايعرف الموت. إنّه يوحدّ معرفة الحبّ بمعرفة الجرأة على الموت. هكذا تكون ترجمة البيتين السابقين:

"أعرفت أن أحبّك،
أنا الذي لم أعرف أن أموت؟"
ترجم أدونيس إلى:
"هل عرفت أن أحبك،
غير عارفةٍ أن أموت؟".

وحتّى إذا افترضنا وقوع خطأ مطبعيّ، وأنّ ترجمته كانت في الأصل: "هل عرفت أن أحبّك/ غير عارفٍ أن أموت؟"، فإنّ هذه الترجمة لاتفي، لفرط اليتها، بقصد الشاعر، ولاترينا بما فيه الكفاية أنّ عدم معرفة الموت هو سبب عدم معرفة الحبّ. هذه فكرة أساسية لدى بونفوا.

أحيانا يتعثر المترجم في "تهجئة" عناصر المعنى أو التشكيلة الشعرية بصورة مؤسية تدفعه إلى " إطلاقيات " أو تعميمات تقتل كلّ تخصيص وكلّ نحوٍ شعريّ. هكذا في ص ٢٢٧ (ص ٢٤٥ من الأصل) (نشير عابرين إلى أنّ القطعة، وهي الخامسة من نشيد شعريّ طويل، جُزئت إلى ثلاثة مقاطع اعتباطاً، لاندري على يد الشاعر أم المصحح الفنّي أو الطبّاع؟)، كتب الشاعر:

"Ces chemins que tu vas dans d'ingrates paroles
Vont-ils sur une grive à jamais ta demeure
"Au loin " prendre musique, "au soir" se dénouer ?"

ويترجم أدونيس إلى:

"هذه الطرق التي تسلكينها في كلمات جامدة (خطأ مطبعيّ والصحيح: جاحدة)

هل ستمضي إلى شاطىءٍ سكناك أبداً

"بعيداً" التموسق، "مساء" التفكك ؟".

واضح أنّ البيت الأخيرهو من التعميم وانعدام الإرتباط بما سبق (وسنرى في موضع أبعد دلائل أقوى على غياب كل قراءة مقطعيّة لدى أدونيس، فهو قارىء البيت الواحد، تتوالى لديه الأبيات ولا تتلاحم)، بحيث يبدو، أيّ البيت الأخير، عبثيّ الحضور، معدوم السياق. ثمّ أنّ أدونيس حذف "سين سوف" من "تمضي"، وكانت ستحيلها احتمالية وأكثر انسجاماً وسؤال الشاعر. كما انّه أدخل صيغة عجماء: "إلى شاطىءٍ سكناك إلى الأبد"، وكان حريّاً به أن يقول: "شاطىء هو سكناك أبداً". يقول المقطع في الحقيقة وبمنتهى البساطة مايأتي:

"هذه الطرق التي تسلكينها في كلمات جاحدة

هل ستمضي إلى شاطيء هو سكناك أبداً

"في البعيد" تتموسق و"مساءً" تتفكّك ؟".

لمجرّد دخول بيت بين فعل وتكملته، نسي أدونيس أنّ الفرنسية تضيف فعلا مصرّفاً إلى فعل آخر بصيغة المصدر لصنع صيغة مستقبل: "Je vais partir"": "أنا ماضٍ للخروج" (بمعنى سأخرج). وعلى النحو ذاته، في هذا المطلع: "vont-ils (...) prendre musique?": "استمضي لتتموسق"؟.

في المقطع التالي (ص ٢٢٨، ص ٢٤٦ من الإصل)، يترجم"jachère" إلى تربة، وليس تدل الكلمة الفرنسية على أيّة تربة كانت، إنّما على الأرض المستريحة، تُزرع في موسم وتُترك في آخر. والمعنى هنا بالغ الدلالة عندما نعرف أنّ الشاعر كان في الواقع قال:

"Le fer, blé absolu,
Ayant germé dans la jachère de nos gestes"

"إذْ نَبَتَ الحديد، القمح المطلق/ في أرض حركاتنا المستريحة": انبعاث قويّ للجديد في أرض لاتزرع دائماً. هذا كلّه يطمسه تعبير: "تربة حركاتنا"، ويتكرّر هذا في مواقع أخرى عديدة.

في ص ٢٢٩ (ص ٢٤٧ من الأصل) تجد لبساً يدخل في باب عدم الدقّة في القراءة مثلما في باب عدم معرفة عمل الأحرف والضمائر والأدوات

والظروف في الفرنسية:

".... Oh, qui est plus réel
Du chagrin désirant ou de l'image peinte ?"

يترجم أدونيس إلى:

"... أوه، ما الأكثر حقيقية

من حزن يشتهي، أو من الصورة المرسومة؟"

فهمَ الحزن والصورة معطوفين، وأن لاشيء أكثر حقيقيةً منهما. الحال إنّ صيغة "de ... ou de" إنّما تدلّ في الفرنسية على المفاضلة:

"من الأكثر حقيقية

الحزن المتشوّق أم الصورة المرسومة؟"

في الصفحة التالية، ترى إلى "finitude" وقد تُرجمت مرّة أخرى إلى "نهاية" وهي مصطلح قارّ يدل على التناهي:

"..... où ton visage
Ne fait que réfléchir sa finitude ?"

"حيث لايفعل وجهك / سوى أن يعكس نهايته"، بدل أن يقول: "يعكس تناهيه" !

في ص ٢٦٣ (ص ٢٧٥ من الأصل)، تقف أمام أمرٍ عجبٍ من حيث فهم التعريف والتنكير. كتب الشاعر:

"A l'exemple de Dieu l'aveugle la matière ..."

يمنح الشاعر "العمى" صفة لله. لما كان الله معرّفاً، فعليه بحسب منطق الفرنسية أن يعرّف الصفة أيضاً: l'aveugle. عندما تقول "جاك المجنون" فأنت تقول: Jacques le fou. لو كان قال: الإله، بمعنى إله ما، لوجب عليه تنكير النعت: le dieu aveugle، فتنال الصفة تعريفها من الموصوف. هكذا تكون ترجمة البيت وسابقه وتاليه:

"Accepte d'être l' indifférence , que j'éteigne
A l'exmple de Dieu l'aveugle la matière
La plus déserte encore dans la nuit"

هي التالية:

"إقبلي أن تكوني اللا مبالاة حتى أعانق
على مثال اللّه الأعمى المادة
الأكثر اقفراراً في الليل."

ولكن أدونيس ترجم إلى:
"اقبلي أن تكوني اللامبالاة، أن أعانق
على مثال الله العمياء المادة
التي لاتزال أكثر ضوءاً في الليل" !

مامحلّ "العمياء" هنا من الإعراب شعرياً؟ أضف أنّه لم يفهم "que" في "que j'éteigne" بمعنى "حتّى" وأساء فهم "encore" التي تدلّ هنا على المبالغة، فتوهمّ أنّها تعني: "ماتزال".

في ص ٣٠١ (صص ٣١١-٣١٢من الأصل)، حيثما كتب الشاعر:

"... où la maison
Se révèle l'étoile, qui s'élève
Pour la paix au dessus des herbes..."

ترجم أدونيس:

"... حيث البيت/ تنكشف النجمة، التي تعلو/ من أجل السلام فوق العشب".

لقد قرأ: "là où est la maison, se révèle l'étoile"، وماكان الشاعر ليقصد سوى: "حيث البيت/ يكشف عن كونه هو النجمة، التي تعلو/ من أجل السلام فوق العشب". كم يخسر الشاعر، وكم يتحوّل على يد مترجمه إلى صاحب جمل بسيطة؟ إذ ماأبسط بيت تتكشف فيه النجمة بإزاء بيت يكشف عن كونه هو النجمة؟

وفي مواضع عديدة لاتلاحظ جهداً مبذولاً بحقّ من أجل تفادي لبس ممكن أو رخاوة لمعنى ملحوظة : هكذا في ص ٣٠٩ (ص ٣١٠ في الأصل):

"Oui , par la vibration qui parfois semble finir
Oui , par la fièvre qui reprend tard dans le monde".

في البيتين الأولين، يتحدث الشاعر، في قصيدة الأرق الحاسمة ("المشتّت، غير المنقسم")، عن "الاهتزازالذي يبدو/ أحياناً وقد انتهى". نهاية كاذبة،إذن، وتهديد، باستئناف دائم. من هنا، فعندما يريد الكلام عن الحمى،

يقول عنها في البيت الثالث: "نعم، عبر الحمى التي تستانف [عملها] متاخراً [أو آخر الليل] في العالم."ويترجم ادونيس إلى: "نعم، عبر الاهتزاز الذي يبدو/ احياناً انّه انتهى/ نعم، عبر الحمى التي تعود متاخرة إلى العالم". ثمة هنا انزياح بين المعنى وشكله، فكانّ الحمى متاخرة عن ميقات عودتها. كان في مقدور المترجم أن يتسلح بقول المتنبّي عن الحمى الذي يبدو بيت بونفوا وكانّه مستوحى منه: "وزائرتي كانّ بها حياء/ فليس تزور إلاّ في الظلاّم". في ختام هذه اللائحة من الأمثلة على انعدام الدقة في القراءة الشعرية واللغوية المحض، نقدّم انموذجاً سيحقّ لنا أن ننعته بـ "المطلق الفظاعة"، ولكنّنا سنحتفظ بهذه التسمية لانموذج آخر افظع. لنقرا اولاً ترجمة ادونيس في ص ٣١٨ (ص ٣٢٨ من النص الاصلي):

"ذلك أنّ من لايعرف
حقّ الحلم البسيط من يطلب
تقويم المعنى، تهدئة
الوجه المدمّى، تلوين
الكلام الجريح بالضوء،
هل سيكون هذا
تقريبا إلهاً ليخلق تقريباً ارضاً
يفتقد الرحمة، لايصل
إلى الحقيقيّ، الذي ليس إلاّ ثقة، لايحسّ
في رغبته المنكمشة على تميّزه،
بانجراف الغيمة الأكبر.
يريد أن يبني ! ولو شيئاً لايكون إلاّ
أثر صاعقة، منهكاً، لكي يحفظ
في الكبرياء عدم شكل ما،
وهذا حلم، هذا أيضاً، لكن دون سعادة،
دون دراية بالوصول إلى الأرض الموجزة".

نشير أوّلاً إلى أنّ هنا فاصلاً أو بياضاً وضعه أدونيس (أو المصمّم الفنيّ للكتاب)، ليس موجوداً في الأصل. فالمقطع إنّما هو واحد متصل. وما الذي يفهم القارىء ههنا؟ ثمّة في المقطع استطراد فلنتبيّن وراءه علاقة العناصر اللغوية. مامعنى:"ذلك أنّ من لايعرف حقّ الحلم البسيط (...) هل

سيكون هذا تقريباً إلهاً ليخلق تقريباً أرضاً"؟ لنستعد نصّ الشاعر عساه ينقذنا من عجمة كهذه. لقد كتب:

"Car celui qui ne sait
Le droit d'un rêve simple qui demande
A relever le sens à apaiser
Le visage sanglant, à colorer
La parole blessée d'une lumière,
Celui-là, serait-il
Presque un dieu à créer presque une terre,
Manque de compassion, n'accède pas
Au vrai, qui n'est qu'une confiance, ne sent pas
Dans son désir crispé sur sa défférence
La dérive majeure de la nuée.
Il veut bâtir ! Ne serait-ce extennuée,
Qu'une trace de foudre, pour préserver
Dans l'orgueil le néant de quelque forme
Et s'est rêver, cela encore, mais sans bonheur,
Sans avoir su atteindre à la terre brève."

قبل أن نعيد "ترميم" المقطع، نطرح بعض الإضاءات. فالقصيدة، وهي من كبار أعمال الديوان المنطوي عليها، تلخص تقريباً فلسفة الشاعر. يشفّ العمل كله عن هذه الفلسفة، ويوضحها جان ستاروبنسكي، في مقدمته - الدراسة التي ترجمها أدونيس أيضاً (ولاييدو أنه افاد منها، وهذا ماتدل عليه نماذج أخرى خير تدليل). فبونفوا، ومن هنا خلافه مع رامبو، لايؤمن بالعمل الشعريّ أو الفنّ كوسيلة مطلقة أو كافية للسعادة. خصوصاً إذا لم تدعمه حياة، أو إذا كان مفصولاً عن الحياة. وإنّ شخصاً يعتقد بهذا (بإمكان السعادة عبر الأثر) محكوم عليه في نظره بعد فهم "حقّ حلم بسيط"، وبالبقاء سجين رغبة "البناء" حتّى إذا كان ما يبنيه أثر صاعقة وليس أكثر. الأرض الموجزة - موضعنا الفقير، الحقّ -لا إهتداء إليها في نظره أبداً عبر رغبة البناء هذه التي يطمح المرء من ورائها أن يحفظ في الكبرياء أو الخيلاء، "عدم شكل ما". وإمعاناً في السخرية، يؤكد الشاعر أنّ هذا سيكون عاجزاً حتى إذاكان شبهَ إلهٍ، قادراً على أنْ يخلق ماقد يشكلّ أرضاً. هذا ممّا يمكّن من صياغة المقطع بعد ترميم صياغة أدونيس كما يأتي (وكنا سنتمكّن من اختيار مفردات أخرى):

"ذلك أنّ من لايعرف

حقُّ الحلم البسيط الذي يطالب
بالتقاط المعنى، وتهدئة
الوجه المدمّى، وتلوين
الكلام الجريح بضوءٍ،
هذا، وإنْ يكُنْ
شبْه إلـه يخلقُ ما يشبِه أرضاً
إنّما يفتقدُ الرحمةَ، و لاينفذ
إلى الحقيقيّ، الذي ليس إلاّ ثقة، لايحسّ
بانجراف الغيمة الكبير
يريد أن يبني! ولو محض
اثر صاعقةٍ، منهكٍ، ليحفظ
في الخيلاء عدم شكلٍ ما،
وهذا، هو أيضاً، حلمٌ، لكن دون سعادة،
ومن دون درايةٍ ببلوغ الأرض الوجيزة".

مايعني هنا "الانجراف" الأدونيسي كلّه؟ عدم دراية، أولاً، ببلوغ وجازة اللغة، أرضها الحقّ. وعدم التوفر على قراءة شاملة للمقطع تضمن لكل بيت علاقته المنطقية-الشعرية بسابقه ولاحقه. وهذه، بطبيعة الحال، مثْلَبَة عمل، وشاكلة تذوقٍ وطريقة قراءة. وكذلك وأولاً وأخيراً، شعرية.

مساوىء الترجمة الآلية

إلى عدم فهم وظائفية عناصر اللغة الفرنسية، وعدم الدّقة في القراءة، يظل ادونيس مولعاً بالترجمة الآليّة التي تقود إلى أحد شرّين: إضاعة المقصد الحقيقيّ للشاعر، أو تخفيف الشحنة الشعرية لمقاله، بل إتلافها.

هكذا، ففي ص ٤٥ (ص ٤٧ من الأصل)، يترجم: "la tête quadrillée" إلى: "راسك مجزا في مربّعات"، ولاشك إنّه انطلق هنا من كون الفعل"quadriller" "يتضمن على رقم الأربعة: جزّأ الشيء إلى أربع، أيّ مزّقه إرباً. كان في مقدوره الإكتفاء بـ: رأسك مجزا " أو مهشّم". ففي تعبير "في مربعات" دقّة كاريكاتورية. ثم إنّ المفردة نفسها في القاموس الحربيّ تفيد الحصار. وفي القطعة نفسها ترجم:

"Et tu régnais enfin absente de ma tête"

ترجمها إلى: "وكنت أخيراً تملكين غائبة عن راسي". وإذا كان فعل "régner" يُشير إلى الملك، بمعنى الحكم والسيادة، فليس من المألوف في العربية، خصوصاً العربية الحديثة، أن يشير الفعل "يملك" إلى ذلك. مايقصده الشاعر هو ببساطة: "كنت تحكمين" أو "تسودين".

في ص ٤٨ (ص ٥٠ من الأصل) وفي مواضع أخرى عديدة، يترجم الفعل "frapper" بمعناه الحرفيّ حيثما يستدعي المقام تجاوز الحرفية: "أيّ شحوب يضربك" مقابل "Quelle pâleur te frappe". الحال، إنّ الشحوب، كالحزن، أو القنوط، أو أيّة حالة شعورية أخرى، لا"يضرب" في العربية، وإنّما "يلفح" أو "يصيب"، أو "يهيمن على"، أو "يستبدّ بـ"، إلخ...

كذلك هو الأمر مع التعبير "mal éclairée" في ص ٥١ (ص ٥٣ من الأصل):

"Blanche sous un plafond d'insectes, mal éclairée de profil!"

ترجمها إلى: "بيضاء تحت سقف من الحشرات، سيء الإضاءة، جانبيّ". أولاً، أخطأ أدونيس إذا عزا صفة "سوء الإضاءة" إلى السقف، وهي ممنوحة من الشاعر لـ "دوف" نفسها، إذ وضع الصفة بالتأنيث mal éclairée، و"السقف" plafond مذكّر. ثمّ أنّ "سيء الإضاءة" ترجمة آليّة لاتفي بالغرض كـ "قليل الإضاءة" أو "غير المضاء كفاية" وهو المقصود.

كذلك يترجم في ص ٥٨(ص٦٠ من الأصل): "Douve géniale" إلى "دوف عبقرية" لأنّ في جدر الكلمة géni (عبقريّة)، والصفة génial إنّما تحيل في الفرنسيّة إلى الروعة.

وفي ص ٧٦ (ص ٨٠ من الأصل)، يترجم:

"Quelle maison veux-tu dresser pour moi?"

إلى: «أيّ دارٍ تريدُ أن ترفعَ من أجلي؟»، لأنّ في الفعل "dresser" معنى «يرفع» أو «ينصب». وماسمعنا في العربية بالدار «تُرفَع»، بل هيَ تُبنى وتُشيَّد، إلخ...

في ص ١٣٠ (ص ١٣٨) من الأصل) تبلغ الآلية حدوداً مُريعة:

"Je ne sais si je suis vainqueur. Mais j'ai saisi
D'un grand coeur l'arme enclose dans la pièrre."

يترجمها إلى:

"لااعرف إن كنت منتصراً غير أنّني قبضت
بقلبٍ كبيرٍ على السلاح المخبأ في الحجر."

"قلب كبير" (ماحجمه؟ وما وزنه؟) مقابل"grand coeur" ، وهو تعبير يعني "بقلب راضٍ"،"بطواعيةٍ"، "بكلّ سرور". ! لاشك أنّ "بقلب كبير"، في ما وراء جانبها المضحك، لا تفيد معنى "طواعية". كان في مقدوره على الأقل أن يقول: "بقلب فيّاض" أو "أريحيّ".

مرة أخرى تعود شبكة الصفات المسبوقة بالظرف "mal" في ص ١٤٠ (ص ١٤٨من الأصل)، يترجم:

"Du feu renoncé, du feu mal éteint"

إلى: "للنار المهجورة، النار التي لم تطفأ جيّداً." والتعبير يشير إلى النار التي مابرحت تتسعرّ، إذ لم يُحسَن إطفاؤها، فما أكثرالتعبير هنا ركاكة! في ص ٢٧٥ (ص ٢٨٧ من الأصل) يترجم:

"Ta souffrance n'est pas en toi, ta joie moins encore"

إلى "عذابك ليس فيك، وفرحك أقلّ وجوداً أيضاً". الحال، إنّ "moins" (اقلّ) لاتفيد هنا "الأقليّة" او "القلّة"، وإنّما إشتراك الشيئين في عدم الوجود، أي ما يصاغ على نحو:

"ليس عذابك فيك، ولاكذلك فرحك ".

في ص ٢٨٠ (ص ٢٩١ من الأصل):

"Dieu nuée, Dieu enfant et à naître encore"

يشير الحرف "à" في الفرنسية، عندما يسبق مصدراً، إلى الوشوك: à venir ، تعني ما هو بصدد المجيء، أيّ القادم (كما في عنوان كتاب بلانشو الشهير "Le livre à venir": "الكتاب القادم"، الكتاب الموعود بالولادة). وهنا كان الشاعر في بيت سابق قد وصف اللّه باللاوجود "Dieu qui n'est pas"، ثمّ عاد في البيت الحاليّ فنعته، اولاً، بالغمامة (Dieu nuée) ثمّ بالطفل ("Dieu enfant")، ثم بالجنين المرشّح لأن يولد: "et à naître encore". وعندما يترجم أدونيس إلى: "الإله السحابة، الإله الطفل ولكي يولد أيضاً"، فلايقدّم شيئاً ذا بداهة

فقط بل يثبت عدم فهمه للأداء الدلاليّ للحرف الصغير"à" . طالما خذلت العناصر الصغيرة ادونيس. وفيها امتحان الشعر كلّه. دقّة المعنى وفداحة القصيدة.

في ص ٢٩٢ (ص ص ٣٠٣-٣٠٤ من والأصل)، يترجم:

"denses comme des langues non révélées"

إلى: "الكثيفة كلغات غير موحاة" لانّ في "révélation" معنى "الوحي" وهذا لامعنى له هنا. يقصد الشاعر "كثيفة كلغات غير مكتشفة". لغات لم نفهمها بعد، لم نفكّ أبجديتها. غير مستجلية بعدُ، غير واضحة. والوحي هو أصلاً الكشف. هذا أولاً. وثانياً فها هو يعود إلى ركاكة تعبيرات من مثل "جيّداً" الصفحة نفسها والتالية لها:

"... Le soleil de l'aube
Et le soleil du soir, l'illuminé, mènent bien ..."

يترجمها إلى "شمس الصباح/ وشمس المساء، المنوّر، تقودان جيّداً...." نَسبَ صفة "المنوّر"، إلى المساء، وهي هنا للشمس. وقال "تقودان جيّداً" وكانت الفصاحة ستملي عليه "تحسنان قياد...."("محرات الذهب الكونيّ). والترجمة، كالشعر، مسألة حُسْنُ قياد.

في ص ٣٠٧ (ص ٣١٧ من الأصل)، نقف على فظاعة أخرى من فظاعات الترجمة الآلية. إنّها قصيدة "المشتّت، غير المنقسم". يبدأ الشاعر جميع مقاطعها تقريباً بنوع من الـ" نعم" المهمازيّة، يحثّ بها الروح، ليلاً، من أجل تحقيق وضوح إضافيّ للكيان: "نعم، في الليل..."، "نعم، عبر الصوت..."، "نعم، عبر الباب الذي يهتز"، "نعم، عبر الذروة المضاءة"، "نعم، عبر عوسج الذروات"، "نعم، عبر هذا المكان". بهذه الـ "نعم" الحاثّة الدّافعة، افتتح الشاعر القصيدة بالقول:

"Oui, à la vitre
Dans un essai de fuir
A heurts sourds".

واضح أنّ الشاعر يحثّ الروح على أن تهرع حتّى إلى النافذة كالطائر، محاولة الإفلات عبرَ ارتطاماتٍ متتالية. يمكن أن نجد ضالتنا هنا في صياغتين، فإمّا القول:

"نعم، إلى: زجاج النوافذ
في محاولة للهرب
بارتطامات صمّاء"

أو:

"نعم، بإزاء زجاج النوافذ
في محاولة للهرب
بارتطامات صمّاء"

ولكن أدونيس يترجم:

"نعم لزجاج النوافذ
إذ يحاول الهرب
باصطدامات صمّاء."

فاصبحت "نعم" صيغة تأييدٍ ومباركة لزجاج النوافذ، الذي أصبح هو من يحاول الهرب وليس الروح نفسها غير ارتطامات صمّاء بإزائه! كان من شأن انتباه بسيط لوظيفة "نعم" التي تتكرّر عشرات المرّات في المتبقّي من هذه المطولّة أن تقيل عثرة أدونيس في المقطع الإفتتاحيّ. ولكن - وسنجد على هذا شواهد أخرى - لايبدو المترجم معنياً بالرجوع إلى موضع أو مقطع سبق وأن مرّ به، ولو على سبيل المراجعة والتدقيق. فلا اللواحق تصحّح لديه السوابق ولا الأخيرة لها تأثير أو إضاءة متبادلة على اللواحق. فأين الكلام عن القصيدة كمنظومة عضوية؟ ومامعنى ترجمة يقام بها بهذه الارتجالية، بهذه السرعة، بل بهذا النزق كلّه؟ في القصيدة نفسها يترجم(ص٣٠٩، ص ٣١٩ من الأصل):

"Oui, par la cime éclairée
Une heure encore".

إلى: "نعم، عبر الذروة المضاءة
ساعةً كذلك".

وليس لـ "ساعة كذلك"، معنى واضح في العربية. هل المقصود أننا نمر عبر الذروة ساعة مثلما قضينا بإزاء سواها ساعة؟ ولكن هذا غير موجود في القصيدة، ثم إنّ هذا لامعنى له. تفيد العبارة ببساطة:

"ساعةً أخرى."

أي: نقف أمام امتحان "الذروة ساعة أخرى، فلانتعجّل رحيلنا. علّ الشيء، هذا الذي ثمة عنه سؤال،.ومقال، ينبثق هاهنا، من صميم هذه الساعة !

على أنّ القصيدة "لونان" (ص ٢٥٧ ، ومايليها في الترجمة، ٢٧١ ومايليها من الأصل) توقفنا على فظاعة محزنة نتوقّف عندها في ختام هذه الفقرة. وهي تقدم، في باقة، نماذج على الخلط بين الضمائر الزمانية والمكانية من جهة وانعدام القراءة الإمعانيةِ من جهة ثانية. وكذلك، وخصُوصاً على عدم إفادةِ المترجم من مقاطع كانْ مرّ بها وهي تقدّم له، لو تمعنّ فيها، إضناءات كافية لما يلحقها. هكذا، بصدد مجموعة بونفوا الأخيرة، "في خديعة العتبة"، توقف ستاروبنسكي طويلاً في مقدمته التي قلنا أن أدونيس صدّر بترجمتها هذا العمل، توقفت عند أهميّة البداية من جديد فيّ هذه المجموعة. بداية "ممارَسة بوصفها شرط التقدّم". تحدّث هنا عن "لحظة الانفصال"، ودعاها بـ "إلى الأمام". وهذا كلّه يترجمه أدونيس في المقدّمة، بلا إشكال. لكن ما أن يأتي إلى القصيدة التي تبرز فيها هذه "الأمامية" بالتعبير الصريح، حتّى يعاجل إلى طمسها وإبادتها:

"Plus avant que l'étoile
Dans le reflet
Creusent deux mains qui n'ont pour retenir,
Que leur confiance".

وكذلك أبعد :

"Plus avant que l'étoile
Qui a blanchi
Trouve l'agneau le berger
Parmi les pierres."

وأبعد أيضاً:

"Plus avant que l'étoile
Dans ce qui est
Se baigne simple l'enfant
Qui porte le monde"

مقاطع تتحدث عن استباق النجمة، عن الذهاب أبعد منها، ومن الطبيعة، بحثاً عن "المكان الحقيقي":

"أبعد من النجمة
في الإنعكاس
تبحث يدان ليس لديهما مايتمسكان به
سوى ثقتهما"

و:

"أبعد من النجمة
التي ابيضّت
يجد الحملَ الراعي
بين الأحجار".

و:

"أبعد من النجمة
في ما هو
يستحمّ بسيطاً الطفل
الذي يحمل العالم".

الحال، في كل مرة ترد فيها عبارة"Plus avant que l'étoile" ، يترجم أدونيس إلى: " كثيراً قبل النجمة". لــو كان الشاعر يريد الزمانية، لقال "avant l'étoile"، فهذه وحدها تفيد الـ "ماقبل"، وليس لـ "كثيراً" هنا من معنى. لو قصد الشاعر هذا، لقال: "longtemps" (طويلاً، قبل...) وهكذا فلا المقدمة المسهبة ولامنطق القصيدة افادا المترجم في عمله. لمَ لمْ يحلّ محلهما، ياترى، حدسه الشعريّ ليتساءل عن معنى تعبير "كثيراً قبل النجمة" الذي يعرقل انطلاقة المقاطع بكل كتلته الجامدة هذه؟

ملابسات ناجمة عن الزيادة والحذف

ثمّة في كلّ كتابة بعض العناصر التوكيدية التي تمنح الخطاب مزيداً من الدقة، أو التفصيل، أو الحدّة. عدم الأخذ بها بعين الاعتبار، خصوصاً عندما يستدعيها إيقاع الجملة، من شأنه أن يُضْعف هذه الدّقة أو التفصيليّة أو الحدة في النص الناتج عن الترجمة. من هذه العناصر، المفردة: " كلّ " (أو "جميع")، التي نلاحظ لدى بونفوا ولعاً خاصاً بها، ولدى أدونيسْ ولعاً خاصاً وغريباً بإزالتها. هكذا، على سبيل التّمثيل لاالحصر: في ص ٣١ (ص ٣٣ من الأصل)، يختزل: "toutes choses d'ici" ("جميع الأشياء

هــهنا") إلــى "أشياء المكـان"، وفي ص ٧٠ (ص ٧٢ من الأصل) "Tout lè bruit de l'orage" ("مدير العـاصـفـة كـلّه") إلى "مدير العـاصـفـة"، وفي ص ٧١ (ص ٧٤ مــن الأصــل)، "au delà de tout chant" ("أبعد من كل نشيد") إلى "فيما وراء النشيد".

هناك أيضاً بعض التعبيرات أو طرائق لتدوير العبارة خـاصة بكل شـاعـر أو أثيـرة لديه. يمكن أن تكون مـوجـودة من قـبل في اللغـة، إلاّ أنّه "يستأثر" بها ويؤثرها على سواها، حتى لتصبح خاصّته. أولاتكون موجودة من قـبل، فـتكون من اجـتـراحـه. لرامـبو جُمَلُه، ولبـيـرس إيقـاعـاته، ولريلكه صياغاته، إلخ... هذه الصيغ المخصوصة، يجب أن يميزّها المترجم، ويعمل على عكسها في لغته حتّى إذا استدعى منه ذلك "ليّ" لغته أو "قسرها" حتّى تقبلهـا، مطوّعـاً "نشـازها" الممكن رويداً رويداً. إنهّا بعض خطوط قـوّة النص الأصليّ، إليها يتجه انتباه المترجم الحقّ، وعليها يركز جهده. وإيف بونفوا، كشـاعر، لديه هو أيضـاً صيغ مـخـصـوصة يميزّها القارئ المواظب والفطن. منها صـيـغـة "il y a que": "هناك أنّ"، أو "ثمـة أنّ"، أو "حَدَثَ أنّ"، أو "حاصلٌ أنّ"، أو "كان أنّ"... هذا يكتب في ص١٣١ (ص ١٢٣في الترجمة):

"Il ya que la transparence de la flamme
Amèrement nie le jour"

يترجمها أدونيس إلى:

"وشفافية اللهب
تنكر، بمرارةٍ، النهار"

وكان عليه في نظرنا أن يحاول عكس الصيغة الأصلية بأيّ ثمن، كأن يقول :

"هناك أن شفافية اللهب
تنكر، بمرارةٍ ، النهار"

ليست هذه الـ "هناك أنّ" صيغة زائدة. بل هي تمنح مايليها صفة العَجب، وتَسِمه بعلامة التهديد. في المقطع التالي نقرأ:

"Il y a que la lampe brûlait bas"

يترجم أدونيس إلى :

"يشبتعل المصباح ناحلاً"

وهي في الواقع: "كان أن ظلّ المصباح يشتعل بخفوت". واضح من هذه الصياغة أنّ هذا بالذات، اي خفوت الضوء، وهو كناية عن مرئية الكون، هو ماكان الشاعر يخشاه. تخفيف الهول أو التعجّب حاصل في صفحات أخرى. في ص ١٤١(ص ١٤٩ من الأصل) مثلاً:

"Il y a que les doigts s'étaient crispés"

يترجمها إلى: "كانت الأصابع قد تشنجت"، والأقرب إلى "انفعال الشاعر": "كان أن تشنجت الأصابع". وفي ص ١٥٠ (ص ١٦١ من الأصل):

"Il y a qu'une épée était engagée
Dans la masse de pierre"

يترجمها، ببرودة، إلى : "كان سيف ينخرط/ في مادة الحجر"، والأقرب إلى الأصل: "حدث أن كان سيفٌ يمتد/ في كتلة الحجر".

في مواضع اخرى تفقد الصياغة صرامتها الضرورية، كما في موضع سابق، في ص ١٣١ (ص ١٣٩من الأصل):

"Il y avait qu'il fallait détruire et détruire et détruire;
Il y avait que le salut n'est qu'à ce prix".

يترجمها أدونيس إلى:

"لم يكن بدٌّ من الهدم والهدم والهدم،
كان لا بدّ للخلاص من هذا الثمن ".

الأقرب إلى حرارة الأصل وتوكيديّته، القول، رغم كل حشوية ظاهرية، وأبعد منها:

"كانَ أنْ لم يكن بدٌّ من الهدم والهدم والهدم
كان أنَّ الخلاص لم يكن ثمنه إلاّ هذا".

لما كان "معنى" النص مشترطاً بإيقاعه، متكافلاً وإياه بما لا فكاك منه، فإننا نعجب من تحويل إيقاع بونفوا الثلاثيّ هنا (كان أنْ/ لم يكن بدٌ/ من الهدم...) إلى إيقاع ثنائيّ محض (لم يكن بدٌ/ من الهدم...). ففي هذا تشويه وبتر.

في القطعة نفسها، وهي أساسية في عمل الشاعر، وعنوانها وحده

يلخصّ فلسفة: "النقص (بمعنى اللاّ - كمال) هو الذروة"، نقف بإزاء تشويه اخر. كتب الشاعر، عارضاً فلسفته هذه:

"Aimer la perfection parce qu'elle est le seuil
Mais la nier sitôt connue, l'oublier morte".

واضح أنّ استخدام الفعل هنا بصيغة المصدر (aimer, nier) إنّما يفيد التقرير الفلسفيّ، بمعنى أن هذا هو ما ينبغي أ ن نعمل به:

"أن نحبّ الكمال لأنه العتبة
لكن أن ننكره ما أن نعرفه، وننساه ميّتاً".

يترجمه أدونيس إلى:

"نحبّ الكمال لأنه العتبة
لكننا ننكره منذ أن نعرفه، ننساه ميّتاً".

هكذا لا تفهم من نبر العبارة أن هذا هو ما ينبغي أن نفعل به، وإنما أنه يشكل، باديء ذي بدء، جانباً من الطبيعة البشرية، فنحن، في العادة، "نحبّ الكمال"، لكننا "ننكره"، إلخ... وبين المعمول به والمطلوب انتهاجه مسافة تحتلّها بالضبط... فلسفة الشاعر.

إلى جانب الحذف، عن سهوٍ أو لمداراة الصياغة العربية من دون تكليف النفس عناء البحث عن صيغ بديلة، تدخل في هذا الباب الزيادة من أجل الإيضاح أو بفعل العجز عن إيجاد الوجازة المطلوبة، والتقديم والتأخير لبواعث مشابهة. وكذلك، وخصوصاً، عدم التردّد أمام النثرية والركاكة حيثما تتطلب ترجمة بيت أو مقطع عناءً إضافياً.

في ص ٥٩ (ص ٦١ من الأصل)، عكَسَ:

"Les yeux ventent sur quels passagers de la mort... "

بـ: "تجلب العين الريح لعابري الموت"، وهذا تفسير ونثرية ومصادرة، وكان في مقدوره أن يقول مباشرة: "تنفخ العينان" أو "تعصف العينان".

وفي ص ١٣٥ (ص ١٤٣ من الأصل) يلجأ إلى التفسير مقابل: "Où se déchirera la rosace du feu"، فترجَم إلى: "حيث سيتمزق زجاج النار الدائريّ". الحال أن "rosaces" تدعى في العربية بـ: "المخرّمات" أو "النجميّات"، لأن أشكالها تشبه النجمة أو الوردة (من هنا

تسميتها الفرنيسة: rosaces، وتجد فيها الوردة: rose) وهي تكون، في الأبنية، من الزجاج أو الخشب.

في ص ١٥٦ (ص ١٦٩من الأصل) تبلغ التفسيرية حدود الإضحاك، إذ يترجم أدونيس:

"Qui est dans la grisaille et l'acanthe des morts"

يترجمها إلى:

"التي هي في رتابة الموتى والنباتات التي تزيّن قبورهم".

الحال، أن النبات المقصود معروف في العربية تحت إسم "الأقنثة" وكانت "أقنثة الموتى ورتاتبهم" ستظل عبارة وافية وجميلة.

اضف أن ترجمته لـ: "grisaille" طوال هذا العمل الضخم إلى "رتابة" فحسب تنطوي على اختزال وفقر. ففي أصل الكلمة: "gris" أيّ الرماديّ. إنها تعني الرمادية، والاكفهرار خصوصاً.

في ص ١٨٠ (ص ١٩٦ من الأصل) يفسّر أيضاً:

"Sur les pentes ocres d'un corps "

يفسرها بـ :

"على منحدرات جسم، بلون التراب الصلصاليّ"، وكان له أن يكتفي بـ: "على منحدرات جسم، مغراء".

على النحو ذاته الذي يلجأ فيه إلى تفاسير عقيمة، تراه يقوم بإدغامات اختزالية. كما في ص ٣٠٦ (ص ٣١٦ من الأصل):

"Là sur le seuil
le fer en paix de l'étoile"

يترجم إلى: "هناك على العتبة/ الحديد في سلام النجمة"، بدل: "هناك، على العتبة/ حديد النجمة، الذي هو في سلام"، أو "... / حديد النجمة، في سلام." فالذي هو هنا في سلام ليس النجمة، وإنما الحديد، ولو أراد الشاعر أن يذهب مذهب أدونيس لقال:

"Le fer dans la paix de l'étoile".

"النحو يلزم الفكر"، كتب جورج شحادة. وكان أن ترجمه أدونيس أيضاً.

هناك إلى هذا متاعب صياغية نابعة من إهمال المترجم لشكليات لغته. كالقوافي المتكررة في غير موضع، وهو أمر غير محبّذٍ في الترجمة. مثال واحد بين أمثلة عديدة، ص ٧٩ (ص ٨٣ من الأصل):

"على دروب دكناء،
- كنت أشارك الحجر نومه،
ومثله كنت عمياء... "

وكان سيقدر، للتخلّص، أن يكتب: "وكنت عمياء مثله". كذلك، فإن لعبة التذكير والتأنيث تستدعي انتباهاً خاصاً من كل مترجم حصيف. يحدث أن يكون مذكّر في لغة مؤنثاً في أخرى، والعكس. الشمس (soleil) مؤنث في العربية ومذكّر في الفرنسية. والقمر (lune) مؤنث في هذه ومذكّر في تلك. ويحدث أحياناً ألا يصاب المناخ النفسيّ لقصيدة أو نصّ بأيّ ضرر أو نقص لدى تحوّل مذكرما إلى مؤنث أو العكس. لكن يحدث أيضاً أن تكون جميع استعارات النصّ وصوره وقيمه ممحورَة حول التأنيث أو حول التذكير بحيث أن تحوّل الجنس يفسد هنا النظام التصويريّ القيَميّ كلّه. ممّا يضطر المترجم أن يبقي على التذكير أو التأنيث بالرجوع إلى إسم آخر للعنصر المقصود، ينتمي إلى الجنس المنتمي هو إليه في النص الأصليّ. هكذا نجد في قصيدة "la beauté"(الجمال) ليونفوا (ص ١٢٨ من الترجمة، ص ١٣٦ من الأصل) أن "الجمال" (وهو في الفرنسية مؤنث) منذور إلى عقاب يُساق إليه تماماً كما كانت السواحر يُسَقن قديماً إلى المحرقة او الدولاب أو عمود التشهير. ودلالة الأنوثة لاصقة هنا بالمعنى، بحيث لا يمكن للتذكير إلاّ أن يعود على القصيدة بتشويه بالغ:

"Celle qui ruine l'être, la beauté,
Sera suppliciée, mise à la roue
Déshonorée , dite coupable, faite sang
Et cri , et nuit , de toute joie dépossédée"

بدلَ "الجمال"، الذي سيذكّر "العنصر" هنا ويبعد عنه جميع دلالات المهانة والشرف المثلوم وبقية عناصر الإنتقام الموَجَّهَة كلّها انثوياً، سيتوجّب التفكير بمقابل أنثويّ للجمال، "الفتنة" مثلاً (وسيمكن بالطبع العثور على بدائل أخرى):

"هذه التي تهدم الكيان، الفتنة

سيُنكَّلُ بها، ستعذَّب على الدولاب،
وتُسَرْبَل بالعار، وتجرَّم، وتُدمى
وتصير صراخاً، وليلاً، وتجرَّد من كلّ فرحٍ

إلاّ أن أدونيس (الذي استعرنا هنا ترجمته بعد تصحيحها)، يترجم ببساطة إلى:

"هذا الذي يهدم الكيان، الجمال، إلخ..." للقارئ أن يتمعّن في الصيغتين، التذكير والتأنيث، ويرى كم أنّ المؤنثة هي الأنسب.

ويُسمّون هذه صياغة عربية"!

إلى هذا كله تنضاف متاعب صياغية تتعلق بإهمال المترجم لعربيّته. هذا أمر مفاجئ من لدن مترجم -شاعر عرف بمراهنته على ما قد تمكن دعوته بعلوّ البيان. لدينا، بكامل التواضع، ملاحظاتنا على البلاغة الأدونيسية، التي نحسبها، ولسنا الوحيدين في هذا، على قدر لا بأس به من التقليدية والعجز عن اتباع "التحليقات" الغنائية أو الاقتضابات التعبيريةالبالغة الحداثة. لكن ليس هذا مجال التعبير عن هذه الملاحظات. المهمّ هو أن أدونيس إذ ينسى الاعتناء بالنصّ المترجم بالاعتماد على أصول "فصاحته" نفستها، فهذامما يطرح أكثر من سؤال حول تفانيه في عمله كمترجم وحول إيقاع عمله في هذا الميدان.

هكذا نراه في ص ٢٣٦ (ص ٢٥٤من الأصل) وهو يورد: "تنظر إلى النهر الأرضيّ يتدفّق / في الأعلى والأسفل..."، وكان أكثر فصاحة أن يقول: "... يتدفّق / صعداً ونزلاً". وفي أحيان كثيرة يلجأ إلى عبارات نثرية غير مقتصدة، كما في ص ٢٩٠ (ص ٣٠١ من الأصل حيث يورد: "زد على ذلك أن الرجل كان يقترب"، وكان في مقدوره أن يعكس "d'ailleurs" بـ "ثمّ": "ثمّ إنّ الرجل كان يقترب". وغالباً ما ينجم ثقل العربية من الترجمة الحرفية أو المغلوطة التي قدّمنا عليها نماذج كثيرة. كما في ص ٢٣٧ حيث كانت أدنى قراءة نابهة ستدفعه إلى الشكّ بـ "كثير" هذه التي تثقل بجهامتها على المقطع كلّه:

"نعم، من أين البداهات الكثيرة عبر كثير
من الألغاز، وكثير من اليقين أيضاً، وحتّى
كثير من الفرح، المصون... "

كان الشاعر قد كتب (ص ٢٢٥):

D'où, oui; tant d'évidence à travers tant
D'énigme , et tant de certitude encore, et même
Tant de joie , préservée ?..."

أي ببساطة، وبعد تصحيح ترجمة أدونيس:

"عبر هذه الألغاز كلها، وهذا اليقين كلّه أيضاً، وحتى
هذا الفرح المصون كلّه ؟"

وأحياناً، تفلت من انتباهه حتى تكرارات ثقيلة كهذه الـ "أن" الحاضرة هنا في سطر واحد مرّتين، والتي تأتيها "إلاّ" لتزيدها ثقلاً: "كنت أودّ أن أغنيه بألا يكون إلاّ صورة". وكان في مقدوره أن يخفّفها مرتين، كأن يقول: "كنت أودّ إغناءه بألاّ يكون سوى صورة". وفي أحيان أخرى تنتج اللا-فصاحة، وبمفارقة، من إفراط في "التفاصح" ومن انتشار مفردات لاهوتية الانحدار يدخلها أدونيس في نص حديث من دون استنطاق ولا تفكيك. كصفة "الخيّر" مثلاً في البيت التالي (وليس هذا هو الموضع الوحيد الذي يستخدمها فيه): "إنبعث أيها الصوت البعيد، الخيّر..." لقد وضع المفردة الأخيرة مقابل "benéfique" وكان في مقدوره أن يستخدم المُحسن أو "المنعش" و"الطيّب"، إلخ... كذلك هو الأمر في استخدامه "باطل" مقابل "vain" و"inutile"، وكانت مروحة كاملة من المفردات، منها "العبثيّ" و"غير المجدي"، ستفي غَرَضه. ولما كان من أبسط مبادئ الابستمولوجية أن الأخطاء نفسها لها ثوابت وقوانين تحكم تواترها و عملها، فإنك لتجد من وراء الكثير من أخطاء أدونيس موجّهات لاهوتية لم يُصَفِّ منها لغته، أي فكره. في ص ١٠١ يورد "موعظة" مقابل oraison، وهي في الواقع "صلاة". صحيح أنّ الصلاة في الكنيسة تظلّ مصحوبة بالموعظة والخطبة دائماً، لكنْ، أكثر من "الموعظة"، تظل "الصلاة" قابلة لتوجيه غير لاهوتيّ، إذ يقال "صلاة مادية"، و"صلاة أرضية"، إلخ... الأمر نفسه مع "prestige" التي يترجمها هنا (ص ١٨٧ مثلاً)، ولدى بيرس، بـ "الحظوة". (حظوة عند مَن؟، وباسم أيّ عُرف؟)، وكان سيجد إشراقاً أكثر حداثة وتوافقاً مع الشاعر المترجم في مفردات من قبيل "البُهْرة" "الائتلاق" أو "اللمعان"، إلخ...

تذويب الخلفيات الأسطورية والدلالات المرجعية

من الآفات العاملة في متن ترجمات أدونيس (لا هذه فقط) إهماله للخلفيات المرجعية (تاريخية و بسيكولوجية وسواها) للعديد من المفردات في القصائد المترجمة. معروف أن الشعر الحديث (والأجنبيّ منه بخاصة)، لم يعد على غيراكتراث بالمعرفة الكونية وفروعها من ديانات وتواريخ وفنون وأعمال. ليس يمكن فهم شعر بيرس من دون الإحاطة بمفرداته المشتقة من التاريخ والقانون وعلوم الأحياء والحشرات والطير والنبات. ولاريلكه من دون الأديان والفنون التشكيلية. الأمر نفسه مع بونفوا في مواضع عديدة. الحال، أن أدونيس يهمل التعريف بالمفردات المرجعية. ربّما كان يجد هنا عذراً... فعلى حاجة القارىء العربيّ غير المتوفّر بعد على المراجع المفصلة ودوائر المعارف الكاملة، أو الذي لم يستدخل بعد مراجعة المعاجم ودوائر المعارف في حياته اليومية كبقية قراء العالم، نقول على هذا قد يجد أدونيس عذره في أنه يريد تقديم ترجمة أدبية لا ترجمة محقّقة، وأنّ جهد التحقيق والتهميش على النصوص أمر مستحبّ ولكنه غير واجب. لكن، على افتراض أننا نقبل بهذه التعلة مع معرفتنا بظروف الثقافة العربية، فما من مترجم في العالم ليهمل تعبيراً اجنبياً (في غير لغة الشاعر المترجم) من دون أن يعرّف به أو يترجمه بعد أن يثبته في لغته الأصلية التي وضعه بها الشاعر. ذلك أن معرفة النص، خصوصاً عندما يكون قصيدة، تظلّ رهينة بمعرفة هذا العنصر (وبالأخص في قراءة عضوية تكاملية للنصّ رأينا أدونيس لم يكن وفياً لها في ترجمته). هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، فلا يهمل أدونيس التعريف بالمفردات المرجعية فحسب، بل يبدو أنه هو نفسه لم يكلف نفسها عناء الإحاطة بها، ممّا يتمخّض في ترجمته عن تذويبات غريبة.

كمثال على إهمال ترجمة التعبيرات غير الفرنسية، تبرز في ص ٢٢٠ (ص ٢٣٨ من الأصل) ، الجملة: "Andiam, compagne belle... " التي يخطّها أدونيس بالعربية، فتجابه القارئ بلغزها الأليم. إنّ الشاعر نفسه يضع مرجع الجملة، دون جيوفاني، ٣١، ٢، وبالرجوع إلى العمل الأوبرالي المعروف، أو إلى أيّ ناطق بالإيطالية، كان سيقدر أن يدرك أن معناها هو ببساطة: "فلْنَمْضِ يا رفاقي الجميلين". وكمثال على التذويبات الآتية من عدم إحاطة بالشحنة الدلالية والمرجع الحقّ للمفردة، نراه في ص ٦٣ (ص ٦٥ من الأصل)، وهو يحوّل "الأوبول" (obole) إلى "عملة" وليست "الأوبول" أية

عملة، أو عملة كسواها. إنها في الميثولوجيا اليونانية القطعة النقدية التي يمنحها الموتى لمعبّر العالم السفليّ "قارون"، ينقلهم في سفينته عبر نهر "الأشيرون"، رافضاً إيصال كلّ من لا يحمل هذه القطعة. وهكذا، ففي البيت القائل "...مطبقة فمها / على عملة الجوع و البرد والصمت"، فإنّما أمات أدونيس إرنانات ميثولوجية كاملة تعمل عملها عبر الكلمة.

كذلك هو الأمر في الصفحات ٦٥، ٦٧، ٧٤ من الترجمة، إذ يترجمMénade إلى"ماجنة"، وليست "الميناة" ماجنة كسواها. لقد جاءت "الميناات" ورشقن أورفيوس بالحجارة، ومزّقن جسمه غيرةً من غنائه الذي لم يمنعنه مع ذلك من الانتشار "في الصخور والشجر" (ريلكه). عندما يغيب هذا البعد الأسطوريّ، فكم يخسر من شحنته بيت كهذا الذي يتحدث فيه بونفوا عن "الميناة الفانية"؟ فانية أوّلا بمجونها ونكرانها للغناء!

في ص ٢٠٢ (ص ٢١٩ من الأصل) ومواقع أخرى، يترجم أدونيس "son visage de faune" إلى "وجهه الحيواني". وليس الـ "Faune" حيواناً كأيّ حيوان. إن الـ "Faune" هو ببساطة، إله الحقول. "محيّاه، محيّا إله الحقول..."

ومثلما يكتب (ص ٢٢٩، ص ٢٤٧ من الأصل "بييتا" كما هي، وهي تمثال "المنتحبة" (العذراء الباكية على ابنها المصلوب)، فهو يورد "Coré" كما هي (كوريه)، بلا تعريف ولاإضاءة، والقارئ العربيّ لا يعرف هذه الإلهة إلاّ باسمها الآخر الأكثر شيوعًا: فـ "كوريه" هي "برسفونة"، إلهة العالم السفليّ، تصعد إلى الأرض مع الربيع. ولا يخفى على القارئ أنّ ما يطمسه هذا الحجب الادونيسيّ المتكرر إنّما هو، أولاً، وقبل أيّ شيء آخر، ما قد نتمكن من دعوته بـ "ربيع القصيدة". ازهرارها الذي إليه تنزع. ونحن معها.

إضافة: "جمعة" المحتجب في ترجمة ادونيس لسان-جون بيرس

في ١٩٧٨، أصدر أدونيس في جزئين ترجمته للأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الفرنسيّ سان-جون بيرس، عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي في دمشق. نقول الكاملة "جوازاً"، لأنه أغفل في الواقع ترجمة مطوّلة بيرس "طيور" Oiseaux، المهداة إلى جورج براك (لك أن تراجع ترجمتنا لها في «الكرمل»، العدد٢٤، ١٩٨٧). ربّما أهملها أدونيس لأنه حسبها مقالة في فنّ مؤسس التكعيبية وفي "طيوره"! وهو سيترجمها ويصدرها بعد عشر سنوات من ذلك في ملحق استدراكيّ! هذا العجز عن النفاذ إلى قصيدته

والاستدراك المؤكد للعجز متروكان للذهن المتسائل. المهم أن أدونيس أصدر في ١٩٧٨ ترجمته "الكاملة" لأعمال بيرس. وكان قد نشر في العدد الرابع من مجلة "شعر" (بيروت، خريف١٩٥٧) ترجمته للنص الكامل لـ "ضيّقة هي المراكب" الذي يشكل فصلاً اساسياً في "منارات". فهل كانت العشرون سنة ونيّف، هذه، كافية ليقارب أدونيس نصّ بيرس الشعري مقاربة مُرضية؟ لا يختلف أحد على صعوبة صاحب "أناباز" وسعة مراجعه المعجميّة والتاريخية. لكن ما فعل أدونيس لتذليل هذه الصعوبة بالبحث والاستقراء والمراجعة وإعمال الذهن وتشغيل حاسّة الشك التي لا غنى عنها، كما أسلفنا في القول، لكلّ مترجم؟ ومرة أخرى، فأية أخلاقية للعمل وضعَ أدونيس في خدمته هذه التجربة؟ إن تمحيصاً لترجمته، عبر درجة مقرونيّتها عبر العربية أولاً، ومدى وفائها لإيقاع الشاعر أو دقتها في تشخيص دلالته ومراميه ثانياً، ترينا أن هذه الأخلاقية، أو ربّما وجب القول هنا "المثلِيّة"، لا تقوم، هنا أيضاً، إلاّ على الارتجال والتقريبية التي تبلغ حدود العدوانية وغياب مايفترض توفّره من حسّ تمحيصٍ لغويّ وواقعيّ وتاريخيّ.

معروفةٌ هي النتائج الباهرة وشديدة الدلالة التي توصّل إليها الناقد التونسيّ علي اللواتيّ في دراسة له عمل فيها على المقارنة بين ترجمة أدونيس ونصّ بيرس الأصليّ. دراسة أصبحت مشهورة في العالَم العربيّ وأعيد إصدارها في البلاد العربية في طبعات عديدة، منها: "إعدام خطاب شعريّ، أوجناية أدونيس على سان-جون بيرس"، دراسة ملحقة بترجمة اللواتي ("أناباز، منفى، وقصائد أخرى"، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٨٥).

لمزيد من الفائدة لغير المطّلعين على هذه الدراسة القيمة، نقتطف في ختام هذه الدراسة -قبل أن نضيف لها من عندنا- بعض أخطاء أدونيس، التي تفوق على المائة في القسم وحده الذي راجعه اللواتي، (وهو لم يراجع الترجمة الكاملة) قسّمها الناقد إلى أخطاء ناجمة عن "انعدام الدقة"، وعن "الترجمة الحرفية"، وعن "عدم الإحاطة بالإشارات الحضارية والموسوعية "الموظّفة من قبل الشاعر، وعن "إبتداع واختلاق" وعن "إهمال وعدم انتباه"، وأخيراً عن "ازدحام الترجمة بتراكيب غير مفهومة":

هكذا يترجم أدونيس:

"... et les provinces mises à prix dans l'odeur solonnelle

des roses..."

إلى: "والأقـاليم الموعـودة بالمكافـآت في أريج الورد الإحـتـفـالي"، والأصح "والأقاليم المعروضة للبيع في أريج الورد، إلخ...

ويترجم:

"... tombraux de malheurs inéclos"

إلى: "طنابر من الشقاء غير مغلقة"، و الصحيح هو العكس تماماً: "طنابر من الشقاء لم تتفتح". ويترجم :

"Un grand principe de violence commandait à nos moeurs"

إلى: "كـان مبـدأ عظيم للعنف يقـمع طبـائعنا"، والصـحـيح: "يحكم طبائعنا"، اي "يوجّهها" ويترجم ":

"Nourrices très suspectes".

إلى: "المرضـعـات الضنينات جـداً"، والصـحـيح هو " المرضـعـات المشبوهات جداً". ويترجم:

"... et l'idée pure comme un sel tient ses assises dans le jour"

إلى : "والفكرة الناصعة كالملح ترفع قواعدها في النهار"، والأصح: "... تعقد مجلسها في النهار". ويترجم:

"Ceux qui veillaient aux crêtes des collines repliaent leurs toiles"

إلى: "... هؤلاء الذين كـانوا يسـهـرون في ذروات التـلال يطوون نسيجهم"، والأصحّ: "...يطوون خيامهم". ويترّجم:

"C'est là le train du monde et je n'ai que du bien à en dire..."

إلى : "هذا هو قطار العالم وليس لي ما أقوله غير الخير"، والصحيح: "هذا هو سـيـر العـالم وليس لي مـا أقـوله عنه غـيـر الخـيـر". ذلك أن: "train" تعني هنا السير أو نسقه، ويقال في الفرنسية: "Les choses vont leur bon train": "الأمور تتبع مجراها الصحيح". ويترّجم :

"... les monnaies jaunes , timbre pur... "

إلى: "العملات الصفر، بدمغتها الصافية"، والصحيح هو:

"العملات الصفر برنينها الصافي" ، وكان العرب القدامى يتأكدون "من صفاء الذهب" (العملات الصفراء) بالإستماع إلى رنينه بعد قذفه في الهواء. ويترجم:

"... porteurs d'emplâtre..."

إلى: "حاملو الصفعات (!) "والصحيح هو " حاملوا الجبائر". ويترجم:

"L'homme en faveur dans les conseils"

إلى: "الرجل ذو الحظوة في النصائح"، والصحيح هو "الرجل ذو الحظوة في المجالس". ويترجم:

"Relations faites à l'Edile"

إلى: "العلاقات محكمة عند قيّم المدنية" والصحيح هو "الروايات مقدّمة إلى قيّم المدنية"، رجوعاً إلى الفعل "relater" ويعني "يسرد" أو "يروي". ويترجم:

"...la nuit laiteuse engendre une fête du gui"

إلى: "يلد الليل عيداً لعارضة الصاري" ، والصحيح: "يلد الليل عيداً لنبات الهدّال". ويترجم ":

"Les pluies vertes se peignent aux glaces des Banquiers"

إلى :"الأمطار الخضراء تسرّح شعرها ببرودة الصيارفة"، والصحيح: "... تسرّح شعرها في مرايا الصيارفة". ويترجم:

"l'homme de bon ton"

إلى: "... الرجل الطيّب الصوت" والصحيح هو "الرجل المهذّب"، ويترجم:

"... cet oiseau vert-bronze d'allure peu catholique"

إلى: "... هذا الطائر الأخضر البرونزيّ، الذي له هيئة شبه كاثوليكية"، والعبارة الأخيرة مجاز يعني: "ذو هيئة مُريبة". ويترجم:

"... comme il est dit aux tables du ligiste..."

إلى: "كما يقال على موائد الفقيه"، والمقصود "مثلما هو منصوصٌ عليه في الواح الفقيه"، بمعنى الواح قوانينه. ويترجم:

"Laves les bulles et les Chartes et les cahiers du Tiers-Etat..."

إلى: "إغسلي الاختام والمواثيق ودفاتر الدولة الثالثة"، على حين لا تشير العبارة الأخيرة إلى أية دولةٍ ، ثالثةٍ كانت أم لم تكن، وإنما إلى طبقة العامة أو طبقة الشعب التي قامت في فرنسا وسمّيت بالثالثة تمييزاً لها عن طبقتي النبلاء والاكليروس (رجال الدين)، و معروف أن عدم الاستجابة لمطالب هذه الطبقة هو الذي قاد إلى قيام الثورة الفرنسية! ويترجم:

"Le Banyan de la pluie prend ses assises sur la ville."

إلى: "كاتب المدينة يرفع فوق المدينة قواعده"، والحال إنّ الـ "Banyan" هو " تين البنغال". ربّما ترجمها أدونيس إلى "كاتب" متوهّماً أن المفردة مستعارة من العربية "بيان". لكن متى كانت الترجمة مسألة أوهام وسوانح؟ ويترجم:

"Et peut-être le jour ne s'écoule-t-il point qu'un même homme n'ait brulé pour une femme et pour sa fille"

إلى: "ولعلّ النهار لا ينقضي كما يشتعل رجل واحد من أجل امرأة ومن أجل ابنتها"، وهنا قتل في الواقع المقطع الجميل الذي يقول:

"وقد لا يمرّ النهار دون أن يحترق الرّجل الواحد عشقاً من أجل امرأة وابنتها معاً". ويترجم:

"... la taie sur l'oeil des pièces d'eau..."

إلى: "الآراء المسبقة عن أحواض المياه"، وماكان الشاعريقصد إلاّ: "الوَدَقة فوق عين أحواض المياه"، بها يكنّي إلى أوراق النيلوفر أو العرائس الطافية على سطح المياه، إلخ... إلخ...

إلى هذا كلّه يمكن إضافة أنموذج شديد الإثارة لبروزه وأساسيته. إنه اختفاء "جمعة" في ترجمة أدونيس لـ "صُوَر إلى كروسو"، هذا الاختفاء الذي لم يشر إليه الأستاذ اللواتي، فهو نفسه ينوّه في تقديمه لدراسته بأنه لم يراجع جميع ترجمات أدونيس لبيرس، بل اكتفى ببعض القصائد (الجزء الثاني تحديداً) خرج من مراجعتها بحصيلة كانت كما رأى القارئ كافية للدلالة على "كارثية" الترجمة الأدونيسية.

ربما لم يكن عاشق للأدب بحاجة إلى تعريفه بحكاية روبنسن كروسو ومغامرته الفريدة كما ابتكرها الكاتب الإنجليزي دانيال دوفو Daniel Deföe (١٦٦٠-١٧٣١) في رواية حملت اسم بطلها عنواناً. رواية أطبقت

شهرتها الآفاق، وحظيت بإعادات صياغة عديدة قدّمت جميعاً نماذج فذّة للتناصّ، من آخرِها وأشهرها هذه التي قدّمها، قبل سنواتٍ، الكاتب الفرنسيّ ميشيل تورنييه. تسرد الرواية حياة المغامر كروسو المستوحاة من السيرة الحقيقيّة لألكسندر ساكيرك بعدما كان الناجي الوحيد من بين ركاب سفينة غرقت في الأرخبيل الشيليّ. لقد قذفت به الأمواج على شاطئ جزيرة غير مسكونة، وهناك راح يعيد بناء الحياة من حوله في عصاميّة فاتنة. ينقِذ، ذات يوم، صبياً أسود جاء به إلى الجزيرة، لالتهامه، زمرة من أكليّ لحوم البشر. ثم يجعل منه خادمه، ويسمّيه باسم اليوم الذي أنقذ ه فيه، وكان يوم **جمعة**، ويعلّمه لغته ، ويشركه في أعماله واكتشافاته. وتستمر الرواية في سرد مغامراتهما معاً، ومجيء أفراد آخرين إلى الجزيرة، وقيام مجتمع كامل يمنحه " البطريرك" كروسو نظامه وقوانينه، ويقفل عائداً إلى جزيرته الأصلية، إنجلترا.

تقوم الإستعادات التي لقيتها الرواية بإعادة معالجتها وتكييفها بحسب منطلقات الكتّاب ورؤيتهم للرواية، بعضهم يرى فيها مديحاً للمغامرة الفردية والبناء الخلّاق، وبعض آخر يعدّها صورة أو كنايةً عن المغامرة الاستعمارية. أما عمل بيرس: "صور إلى كروسو"، وهو، بلا شكّ، الإستعادة الأجمل والأفخم لصنيع دوفو (وهناك أيضاً مسوّدات لقصيدة عن عزلة روبنسن لبول فاليري)، فلك أن ترى فيه، عبر لوحات شعرية متتالية، تحية إجلال لعزلة الخالق والفنان، وإيغالاته في اللغة، ولعظمة الرفقة، من ثمّ، والحوار الإنسانيّ. هكذا يناجي كروسو ربّه وقد وجد نفسه مقذوفاً به في الخلاء الكبير:

"في منفى مضاءٍ، وأبعد من العاصفة التي تقصف، كيف أحفظ، سيّديّ، الطرق التي أهديتَني؟"

"... ألن تدع لي غير إبهام المساء هذا - بعدما غذّيتني، ذات نهار طويلٍ، من ملح وحدتك، وصيّرتَني شاهداً على صمتك، وعلى عزلتك، وعلى تفجّرات صوتك المنيرة؟ "

في هذه العزلة الخلاقة، الجزيريّة (ولنتذكر أن بيرس نفسه، كان، إلى جزيريّة اللغة، ابن جزيرة، إذ ولد في "الغوادلوب"، وثمة من يقرأ حساسيته الشعرية وعالمه الحسيّ وسواه قراءة جزيريّة) نقول في هذه العزلة، يتخذ مجيء "جمعة" كامل أهميّته. إنه "الآخَر" الذي يجعل هذه العزلة محتملة،

والطريق إلى المدنيّة وإلى ولادة اللغة أقلّ رعباً. والمديح الذي يقدّمه له بيرس يركز، بعذوبية، على سذاجته الطيبة وروعة العيد الذي يقاد إليه:

"ضحك في الشمس،

عاجٌ وجثوٌ على الركبتين خجول، واليدان في أشياء الأرض... يا "جمعة" كم كانت الأوراق خضراء وظلّك جديداً ويداك ممدوتين على طولهما صوب الأرض، عندما كنت تحرك، قرب الرجل الصامت، السيولة الزرقاء لأعضائك، تحت الضوء !

– الآن أهديت لك بذلة حمراء، رثة... "

الحال، في كل مرّة يتعلّق فيها الأمر بـ "جمعة " ("يا جمعة !")، يكتب أدونيس "الجمعة!"، كما لو كان الإحتفال موجهاً لليوم من أيام الأسبوع، لا للشخص الحامل إسمه. هكذا يتفتت الخطاب الشعريّ ويفقد أحد قطبيه ويُردّ إلى واحديّة فقيرة. من يهدي هنا كسوة حمراء، ولمن؟ ومن يحرك قرب الشيخ الصامت (كروسو) "السيولة الزرقاء لأعضائه"؟ هذا كله لا يهم أدونيس، الذي ضلّ سواء سبيله إلى القصيدة منذ البداية إذ كتب في العنوان " صور إلى كروزويه" بحسب النطق الفرنسيّ، بدل "كروسو" وهو النطق الإنجليزيّ الصحيح للإسم Crosöe. ليس هناك بالطبع من محطة جبرية في الأدب : يمكن أن تكون روائياً عظيماً من دون أن تقرأ دستويفسكي مثلاً. ومن حقّ أدونيس ألاّ يعرف أو يتذكّر رواية دوفو التي درسناها ملخّصة في ثانويات أغلب الأقطار العربية. لكن مرّة أخرى نتسائل: أين عمل الشكّ المُبدع الذي يظلّ هو وحده حصانة المترجم وجوهر فنّه؟ وكذلك (وهنا تتخذ الأخطاء المكتشفة من قبل اللواتي كامل أهميتها): لماذا يتشبّث أدونيس بعمل الإحساسات والمشاعر، "متناسياً"، بعناد، جميع جوانب العمل الأخرى، ماديّة كانت أو واقعية، تراجيدية أو فلسفية؟ الا يحدّد هذا شعرية أدونيس نفسه؟ شعرية محض عاطفية؟

ادونيس ونظرية الترجمة:

إذا كان هذا هو الامر على صعيد العمل والممارسة، فهل يمكن القول، إلى ذلك، أنّ لأدونيس تصوّراً للترجمة، شعريةً للترجمة، أو فلسفة لها؟ لأدونيس في الواقع تصريحات قليلة بهذا الصدد، فهل تخرج هذه التصريحات من إطار التصوّرات الانطباعية والاعتقادات التقليدية التي

اصبحت في هذا المضمار متجاوَزة؟

إن أغلب تصريحات أدونيس حول الترجمة (ولا كتابات نظرية له فيها على حدّ علمنا) موجهة للدفاع، تصريحاً او تلميحاً، عن ترجمته لبيرس وللردّ على التساؤلات التي اثيرت حولها في العربية وسط ما يشبه فضيحة ادبية فعلية. ها هو يجيب على اسئلة اسامة خير الله في المجلة العراقية الرسمية "كلّ العرب"، (باريس،١٩٨٧/٨/٧) بالقول):

"نعم قلت هذا واكرّره، فحين اترجم قصيدةً احاول أن اكتبها وفقاً لعبقرية اللغة العربية اوّلاً، ووفقاً للشعرية اساساً. ولهذا اتخطى القواعد المدرسية لا في اللغة التي انقل عنها فحسب، وإنما في اللغة التي انقل إليها. وقلت واعيد اني افضل أن اخطأ مدرسياً على ان اخطأ شعرياً... فالمهم في الترجمة هو أن يكون النصّ في اللغة الآخذة جميلاً. وحين تخضع اللغة الآخذة إلى منطق اللغة المأخوذ عنها فانت تخسر الشعر وتخسر لغتك." في ما وراء تبريرية هذا الدفاع الذاتيّ، يمكن التاشير في هذه الفقرة على ثلاثة مواقع التباس و" مواطئ مشتركة " متخطاة على الأقلّ:

١- القول بالترجمة وفقاً لعبقرية اللغة الآخذة، وهي هنا العربية. وهذا ما مثل في الواقع، ومنذ القدم، احد موقفين متضادّين لكن متكاملين، يرى اوّلهما انه يجب إخضاع النصّ المترجم إلى "عبقرية" اللغة الآخذة، حتى لا يبدو وكانه نصّ مترجم (والأخير احد اقدم "المواطئ المشتركة" في هذا الميدان). والثاني يرى بالعكس انه يجب إخضاع اللغة الآخذة إلى "عبقرية" اللغة المأخوذ عنها، وتقليدها اليها. يتمخّض الموقف الأول عن ترجمة "احتوائية" او "استلحاقية" (والمفردة الأخيرة - assimilatrice - هي لفاليري لاربو Valéry Larbaud الشاعر الفرنسي المعروف ومترجم "يوليس" جيمس جويس). والثانية، تمنح نصاً مشوّهاً تنتصر فيه الآلية والمحاكاتية. ولن يبالغ المرء قطّ إذا ما ادرج ترجمة أدونيس لبيرس في "الخانة" الأولى. ترجمة احتوائية "يدوّر" فيها الجمل لا تدويراً عربياً محضاً فحسب، وإنما بمقتضى بنائية الجملة النثرية العربية. لكانك امام تلميذ للجاحظ يتدرّب على لغة بيرس ! ابداً لايخطر على أدونيس (وللقارئ) أن يقارن إيقاعية ترجمته بإيقاعية النصّ البيرسي)، أن "يلوي" العربية بدرجة معينة وضمن حدود "السلامة" اللغوية و المقروئية، ليعكس عمل الإيقاع البيرسيّ والداخليّ وعروضه الجوانية. وبالتالي، فهو قد ترجم شعر بيرس؛

بتصريحه نفسه، كسلسلة من المعاني والصور، راح وأحدث بينها روابط منطقية بدل أن يتبع إضمارات الشاعر وتحليقاته اللغوية والإيقاعية. ترجمة عاقلة، بمعنى العقلانية الباردة وبمعنى "عقل" الشيء أي ربطه وتوثيقه وشدّه وإعاقة حريّته. أبداً لا يخطر على أدونيس أن يقترب من التّصوّر الثّالث للتّرجمة، العامل لدى القدّيس جيروم وهولدرلين وسواهما، والذي نظّر له بنيامين ومتمّمو عمله، والذي يرى في الترجمة "زحزحة" لكلا اللغتين بغية إبراز خطوط قوة النصّ وتمكين " اللغة الصافية المنبثّة بين اللغات" من أن تنبثق عبر الترجمة من جديد.

٢-يصرّح أدونيس أنه آثر إرتكاب أخطاء في القواعد المدرسية على ألاّ يرتكب أخطاء شعرية. وما هذا في الواقع إلاّ ادّعاء تبريريّ. وكلام لا معنى له سوى الإقرار بحقيقة عدم إحاطته لا بالفرنسية بعامة ولا بفرنسية بيرس (وهذا ما شخّصه في الحقيقة محاوره نفسه إذ يقول له: "لكن المآخذ عليك في عملية الترجمة يكبر حتى يمسّ أصول معرفتك باللغة التي تنقل عنها..."). إذ ما معنى الخطأ في القواعد المدرسية هنا؟ إن أدونيس لم يخطئ في فهم قواعد الجمل خطأ عامداً، بل فاته إدراك معاني المفردات الحقّة واختيارات الشاعر لمعاني بذاتها بين المعاني المتباينة للمفردات المتعدّدة المعاني ووظائف النصّ الفعليّة من قلب بلاغيّ وإضمار وسواهما. وإذا كان إيصاله للنصّ يجبره (لم يحدث هذا في الواقع في أية ترجمة) على إن "يخطىء" في هذا كلّه، فهو في الواقع لم يفارق القواعد المدرسية للنّصّ (على افتراض أن الشاعر، أي بيرس، يفارق قواعد لغته بدل أن يعمل - وهذا هو الشعر - على إحداث نحوه الخاص داخل النحو الشائع، كما نقول "دولة داخل دولة")، وإنما قام، أي أدونيس، ببساطة وبحسب تعبير اللواتيّ، بـ "إعدام نصّ شعريّ".

٣- "المهمّ في الترجمة هو أن يكون النصّ في اللغة الآخذة جميلاً"، يقول أدونيس. ما معنى الجمال هنا، وما وظيفته؟ أهو جمال "التزويق" السطحيّ أم العمل على إبراز قوى النّصّ الداخلية وما دعوناه على أثر بنيامين بخطوط قوّته؟ وما ذا لو كان هذا الجمال غريباً غرابةً مسخيّةً شأن كل جديد (دريدا)؟ هذا كله لا يبدو أنّ أدونيس يفكر به وهو يطرح فكرة عن الجمال هي من العمومية بحيث لا تكاد تصدر عن أيّ تصوّر جديّ للجمال. عمومية إلى حدّ أنّ أدونيس، عندما يستنفد ما في جعبته من ردود، لا يجد ما يقول لمحاوره سوى هذه الكلمات التي هي مزيج من التخاذل

والتخايل: "لا أريد أن أدافع عن نفسي، فليفكّر الآخر بما يشاء... أنا قمت بما قمت به، فليقم الآخرون بما هو أفضل..."

في مناسبة لاحقة («مدارات»، صحيفة «الحياة»، لندن، ٢٩-٣٠ تموز-يوليو ١٩٨٩)، يبدو أدونيس أكثر تقدماً في مقاربة الترجمة. تقدم مردّه إطّلاعه على كلمة للفيلسوف جاك دريدا بهذا الصّدد، فهل حفظ دَرسها حقّاً؟ يبدو أدونيس أكثر قرباً من "ظاهراتية" الترجمة عندما يكتب أنّ "الترجمة هجرة وانتقال. يهاجر النصّ المترجم من وطنه الذي هو لغته الأصلية، إلى وطن آخر هو اللغة التي نقل إليها. هذه الهجرة تغيّره. يتّخذ في وطنه الجديد هوية أخرى تشير، من جهة، إلى آله (أصله)، وتدلّ، من جهة ثانية، على مآله (صيرورته). موضوعياً، يصبح هذا النصّ مترجماً نفسه وغيره في آن. يصبح إثنين في واحد". إلاّ أنّ المشكل هو أنّ أدونيس، في هذه الكلمة عن الترجمة التي لا تتعدى عشرين سطراً، سرعان ما يستعيدُ تصوّره التقليديّ لها. فها هو يلخّص السجال الذي دار حول ترجمة هولدرلين لسوفوكليس: "رأى شليغل، وهيغل أيضاً - لكن بدرجة أقلّ - أن ترجمة هولدرلين، الشاعر الألماني الكبير، لسوفوكليس رديئة جداً ، لأنها لم تكن "أمينة". لكن هايدغر يرى في هذه الترجمة ذاتها نموذجاً لعظمة الترجمة. وصلت هذه الترجمة، بحسب الرأي الأوّل إلى حدّ التغيير و التعديل في النّصّ الأصليّ. وهو الرأي الذي كان سائداً، والذي رفضها بالإجماع، تقريباً، يوم نشرت، سنة ١٨٠٤. لكن، بعد هذه القرون التي تفصلنا عنها، وبفضل هايدغر، اعتُرف بها، بوصفها إحدى الترجمات الكبرى، لا في التراث الألماني وحده، بل في تاريخ الغرب كلّه. هكذا انتصرت "الخيانة الجميلة" على "الأمانة القبيحة". "

«بعد هذه القرون»، يقول أدونيس، ولايكاد يفصلنا عن رحيل هولدرلين قرن ونصف! ولا ندري من أين يأتي أدونيس بهذه الخلاصة (فهو لا يقول، هنا مثلما غالباً، مصادره)، ولكن ثمة في هذه الفترة توجيهاً واضحاً، تمليه ضرورات دفاعية-ذاتية (دفاع ذاتي يبرز بحدّة في إيقاع الجملة الختامية: "هكذا انتصرت، إلخ...)، نقول توجيهاً للسجال حول هولدرلين إلى جدلية "الخيانة والأمانة" العتيقة والمتجاوزة. الحال، أن جوهر هذا السجال لم يكن ينعقد في إطار هذه المثنوية قطّ. بل إنّ ما أثار حفيظة معاصريّ هولدرلين ودَفَعهم، جميعاً تقريباً، إلى رفض ترجمته لسوفوكليس، هو حدّة تدخّله لا في النصّ الأصليّ بل في بنيات اللغة الألمانيّة، تدخّلاً متطرّفاً، جعلهم ينعتونها

بالمسخية. نعت ألهم جاك دريدا تعبيره الشهير السابق ذكره عن "الغرابة المسخيّة لكلّ فكرٍ قادم". دريدا نفسه الذي عرّف الترجمة ذات مرّة بكونها عمليّة "إقحامية"أو هجوميّة، عمليّة إذا كانت تمنع على نفسها التصرّف الامجانيّ، فهي في الأوان ذاته أبعد من أن تكون صدى أجوف وبارداً للنصّ الأصليّ، بل هي تمارس على لغتها العنف نفسه الذي يمارسه هو على لغته، أو يزيد. وهذا "الإقحام" الذي قام به هولدرلين عبر الترجمة، هو ما أسفر عن ألمانية مجدّدة تدين لهولدرلين بتفجيره إياها. إقحام، عبر الترجمة، لا يمكن القول قطّ أن أدونيس قد حقّقه في ترجمته لبيرس أو بونفوا، ترجمة أقلّ ما يقال فيها أنها عاقلة ومعقولة (بمعنى العقلانية ومعنى الانحباس كما أسلفنا). هذه الإقحامية الهولدرلينية تدفع المترجم، كما يشير إليه هولدرلين نفسه في رسالته إلى فيلمان (٢٨ أيلول/سبتمبر١٨٠٣)، تدفعه إلى البحث عن معاني للكلمات [اليونانية في حالة سوفوكليس] "طَمَسه الإستعمال". أنه البحث عن "جذر الكلمات" Grund des Wortes. بحث يتطلب معرفة واسعة باليونانية القديمة وبالألمانية في جميع مراحل نشوئها، لا هذا الجهل الذي تقابله، بصراحة، لدى أدونيس، بالدلالات المتعدّدة الحالية للمفردة الفرنسية وبأبسط العلاقات النحوية للغة التي يترجم عنها. جهل يأتي ليبرّره فيما بعد بحديث عموميّ عن "الخيانة الجميلة" و "الأمانة القبيحة"، إلخ...

عوداً إلى هولدرلين الذي يطيب لنا أن نختتم هذه الفقرة ببضعة سطور عنه. إنّ عمله كمترجم يفترض علاقة "لاهية" بكلتا اللغتين كما عبّر جورج شتاينر الذي أضاف معقباً: "تتعرض كلتا اللغتين هنا للتدمير، وتنفذ الدلالة، للحظة، إلى "عتمة حيّة"، عتمة مأتم أنتيغونا. إلاّ إنّ تركيبة جديدة تتحرّر، إنها وحدة يونانية القرن الخامس وألمانية القرن التاسع عشر" (George Steiner,"Aprés Babel", Ed.Albain Michel, Paris, 1974, P.305) وهذا كله مرتبط بالطبع بفهم هولدرلين للتراجيديا وللعنف في أعلى مفاهيمه اللاهوتية-الشعرية. فكما يوضّحه هولدرلين في تنظيراته لترجمة سوفوكليس، وفي أناشيده، فإنّ الآلهة، في الأعلى، ما تفتأ ترشق البشر بسهامها وتُبعثر مصائرهم. ورداً على هذا العدوان من علٍ، يبعث البشر للآلهة بنار كلماتهم المتحدّية، الحارقة هي أيضاً. لنتذكر أخيراً أن هولدرلين قد قام بترجماته عن اليونانية في أواخر سنيّ حياته. مغامرة سبقت "دخوله" إلى الجنون مباشرة. فكأنما دخلَ الشاعر الجنون من باب الترجمة الواسع.

القسم الرابع

في التفكّك الذاتيّ للأثر الشعريّ

"أنا نرجس الزمن العربي".

ادونيس

"بدلَ أن يعيش، راحَ يحدّقُ بوجهه في الماء"

لافيل، "خطأ نرجس"

"هذه السذاجة المتواترة التي تُحلّ "الذات" في "الأنا [البرانية]
وتحسب الذات الفاعلة في الكتابة رهينة اسم الشهرة"

هنري ميشونيك.

"كانَ ناموسه أن يحدّقَ بنفسه
(...)
وكان يلغي ذاته ولايقدر أن يكون".

ريلكه، "نرجس

على النحو ذاته الذي بدأت تتكشّف فيه مصادر الاستحواذ الأدونيسيّ على نصوص الآخرين، استحواذ رأينا كيف تتضافر جميع القرائن والمعايير لتبرهن على دخوله في باب «الانتحال»؛ وعلى النحو ذاته الذي باتت فيه عشرات بل مئات الشواهد تُثبت ارتجاليّة مقاربة أدونيس للترجمة؛ على النحو ذاته راحت تتجلّى للعيان إشكالات الكتابة الأدونيسيّة. وإذا بالباعث في الظواهر الثلاث (الانتحال والترجمة الارتجاليّة وتضاؤل الكتابة) يؤكّد صدوره عن بؤرة واحدة هي مردّ كلّ شيء: غياب التجذّر الشعريّ وافتقار الأنا، الانتفاخيّة دائماً، التي تواجهنا في هذا الشعر، افتقارها إلى مركز إشعاعٍ داخليّ ومنْفذٍ صميمٍ إلى مأساتها وإلى المأساة بعامّة.

يمكن القول بكامل الثقة أن عمل أدونيس قد بدأ يشهد منذ سنواتٍ تفكّكه الذاتيّ. تفكّك يزيد من من انحسار أصدائه ومدى تأثيره، بل وتقبّله، في العربية، سواء لدى الشعراء الجدد أو محبّي الشعر بعامة (وهؤلاء شعراء ممكنون). يفصح هذا التفكّك الأدونيسي عن نفسه عبر فراغ جوّاني و"مَسْرحة" لفظية لم تعد لتقدر أن تتستّرعليها لغة "فرضت نفسها" لفترة عبر جدّتها المرحلية وزخرفها البلاغيّ وماستطاعت الإيهام به من "رمزية" و"كيانيّة"، إلخ... بعيدٌ ومضحكٌ الآنَ هو الزمن الذي كان «ناقد» كعادل ضاهر يسمح لنفسه فيه بالكتابة في مجلّة «شعر» أنّ «أغاني مهيار» لايمكن مقاربتها من دون فهم فلفسة نيتشه وياسبرز وكيركيغارد! وإنّ من المعروف لكل من مارس الشعر إبداعاً أو قراءة أنه لا الجدة اللفظية ولا البراعة الأدائية، أو ما دعاه قدامى العرب بالصنعة، لتقدرا أن تنقذا عملاً من الأنكماش بفعل ما يسلطه عليه الزمن، بما هو بعد في الإبداع، وماتمارسه عليه قوى النقد من عمليات رجّ وزعزعة. وخصوصاً بفعل ماتفرضه تجدّدات الشعر نفسه الذي لايصمد فيه سوى مايصمد. لاخلود رامبو ولاابي تمّام لينبع من "كيمائهما اللفظية". بل ممّا امتلأ به اللفظ عندهما من رؤى صارمة ينعشها، دائماً، معيشٌ صارم.

مع هذا الافتضاح للفراغية (التي نشير فيمايلي إلى مواضع

تكشفها)، يتساءل كثيرون عما يمكن أن يفعلوا بهذه الآلة اللغوية البالغة الصخب التي تشكّل كلّ شعر أدونيس أو تكاد. وليس من المبالغة في شيء القول إنّ الكثيرين يجدون أنفسهم مجبرين على الإجابة بـ "لاشيء، أو"لاشيء تقريباً..." يبهر هذا الشعر بعض القوم لأنهم بالأساس باحثون عما يبهر. والحق أن أدونيس يبهر هؤلاء ويسدي لهم خدمة كبيرة (هي في الأوان ذاته أكبر إساءة ممكنة وأكبر تمييع للشعر ممكن) إذ يمكنهم من توهّم قول الشعر بأيسر التكاليف، وادّعاء النبوّة بأسهل السبل، والتشبّه بالحداثة بفضل أبسط الألعاب اللغوية. لكلٍّ أن يتنطح للشعر بمجرد أن يتلاعب بخرز الكلام، ولكلٍّ، مهما كان من فقر تجربته في الوجود ومغامرته في اللغة، إن يعدّ نفسه "رائياً": أما كتب لهم أدونيس: "رأيت كل شيء في أوّل المسافة"، منافساً من اليمامة زرقاءها؟ وما رأى؟ سؤال ليس يعنيه قطّ أن يجيب عليه، فهذا، كما سنرى، شعر موغل في التسمية المحض والإعلان الخالص. جهاز فالت مسخّر لإصدار تصريحات بالرؤية دون إنقطاعٍ، كذلك هو هذا الشعر.

إحدى عشرة نقطة في تفكك أدونيس:

هذه في نظرنا بعض الخطوط والنقاط التي يتفكك فيها هذا الشعر من تلقاء نفسه:

- هو، أولاً شعر مكرّس منذ بداياته، منذ "قصائد أولى" و "أوراق في الريح" و"مهيار" بخاصةً، لانتظار البطل. بطل رومانسي، مخلّص، مأمول، يُمنَح جميعَ الصفات، فهو كل شيء، وبالنتيجة لاشيء: "يقبل أعزل كالغابة وكالغيم لايردّ"، "يملأ الحياة ولايراه أحد"، "يصيّر الماء أبداً ويغوص فيه" إلخ... "مهيار وجه خانه عاشقوه". ومع إنه "مكتوب على الوجوه"، فـ"مهيار ناقوس من التائهين"!

- وهو، ثانياً، شعر قائم على السرّانية (من "السرّ"). سرّانية تظل مع ذلك لفظية يصرّح بها دون أن يمثل عليها. وغلبة التصريح على الإنجاز سمة تخترق في الواقع هذا الشعر من أقصاه إلى أقصاه. "يحيا في ملكوت الريح/ ويملك في أرض الأسرار". "سرّانية" أو إخفائية، تبلغ في بعض القصائد حدود الكاريكاتورية: "أشرد في مغاور الكبريت/ أعانق الأسرار/ في غيمة البخور في أظافر العفريت"!

- وهو ثالثاً، شعر الأنا المفخّمة، المنتفخة، المتمركزة، التي تمزج، إذا أمكن استعارة تعبير لميشونيك، بين كلمة "أنا" و"الأنا" التي تصنع القصيدة. هذه الأنا المضخمة، التي ستكشف شيئاً فشيئاً عن فراغيّتها تسود عمل أدونيس كلّه. سدى في نظر صاحب هذا الشعر «القانون» الذي صاغه رامبو، والذي يوجّه في الحقيقة الشعر الحديث والكبير منذ أن كان، في أنّ «الأنا» ليست ملك ذاتها، أنّها «أنوات»، وأنّ «أنا» القصيدة تنبثق لدى نسيان الأنا المجتمعيّة، الأنويّة، الأنانيّة، المبذولة. تبدأ الأنا في "مهيار" بعمومية كونية: "أول النهار أنا وآخر من يأتي. أضع وجهي على فوهة البرق وأقول للهمّ أن يكون خبزي"، و تتصاعد، خصوصاً مع "مفرد بصيغة الجمع" ومن قبله في "كتاب التحولات..." إلى هذيان مضجر حول الإسم الشخصيّ: "كيف أسكن أسمائي"، "علي أحمد سعيد سعيد أحمد علي". يبدأ الجسد أدونيسياً ويموت أدونيسياً". أبدا لايخطر على بال أدونيس أن يحفر إسمه في اللغة وعلى جسد القصيدة بخفاء. لايعرف تحويل اللغة إلى "مغارة" للاسم الشخصيّ أو اسم الشهرة، كما يفعل "جنيه" الذي يدرسه دريدا من هذه الناحية في دراسة معروفة. لكن أن يتحوّل الإسم إلى مغارة و خفاء، فهذا يتطلب إرادة "امحّاء" وتواضع يُدلّنا كلّ شيء على انتفائها الكامل. بالعكس، لدى أدونيس. وتنتهي هذه الفراغية في الأعمال الأخيرة: "كتاب المطابقات والقصائد الخمس" و"كتاب الحصار" إلى شكوى وردود على أعداء أنبيّن أو متوهّمين: "كذبوا !مايزال جنوني / سيد الجنون" إلخ... مشكل هذه الأنا الفراغية، التي لاتجد خلاصاً (مأساة نرجس) إلاّ في مطالعة ذاتها في مرآة مفخمة، مرآة الكون ومرآة الإسم، مشكلتها أنّها، بدل أنْ تعيش فراغها كفراغ، وتصعّد استحالة الكلام إلى مصاف كلامٍ عن الاستحالة (أرتو)، تظل تعتمد على تقديم نفسها كامتلاء. ولما كانت جميع الشواهد الشعرية تأتي لتثبت لنا أنه امتلاء كاذب وانتفاخ رنّان، فإنّ هذا ينتهي إلى شعر مُسقم لاعمق فيه ولاحداثة.

- هو، بالتالي، ورابعاً، شعر الازدواج أو العلاقات الثنائية. وكل ثنائية اختزال وفقر أمام تعقّد العالم وتشابك علاماته الثريّ. "في الرماد الخواتيم"، وهناك "جنّة" في "الرماد"، إلخ... هذا عندما ينطق الشاعر برؤية انتصاريّة. أمّا عندما يريد التعبير عن الم، فهنا أيضا ينهال عليك سيل الصور المثنويّة لاتعقيد فيها ولامفارقة: "أطلب الماء ويعطيني رملاً"، أطلب الشمس ويعطيني كهفا"، "وكلّما قلت أحب الماء/ والزمن الآتي

والأشيـاء/.../ تطلع في عروقي رصاصة..."

- وهو، خامساً، شعر أنا تتخذ الطبيعة مسرحاً، ولاترى في العالم سوى طبيعة:"وتجيء الأشجار راكضةً خلفي، وتمشي في ظلّي الأكمام /.../ ويضيء الليل الصديق وتنسى نفسها في فراشي الأيام /.../ تسقط الينابيع في صدري، وترخي أزرارها وتنام" ، "ليكن/ جاءت العصافير وانضم لفيف الأحجار للأحجار/ ليكن ، أوقظ الشوارع والليل، ونمضي في موكب الأشجار". شعر احتفاليّ محض لاامتحان فيه ولاصراع.

- وهو، سادساً، شعر يتخذ الكتابة مجازاً عن العالم، والعالم نفسه ككتابة. هذه، كما يعرف الجميع واحدة من افقر الأواليات المتخطاة للرومانسية: "هو ذا يتقدم تحت الدخان/ في مناخ الحروف الجديدة"، "إنه لغة تتموج بين الصواري/ إنه فارس الكلمات الغريبة". كما نجد في المتأخر من شعره: "هذا الشجر/ لايزال كما كان في سنوات الصغر/ الدروب إليه كتاب/ و الحقول الصوّر". ("كتاب المطابقات").

- وهو، سابعاً: شعر تتحول فيه الدهشة بالأشياء إلى مبدأ شعريّ وإلى انسحار مقدّم كما لو كان هو حقيقة العلاقة بالشيء: "البس الدهشة الأسيرة/ في جناح الفراشة". من يقل الدهشة يقل الغرابة: "ورق سائح يتقدم يرتاد أرض الغرابة/ غابة بعد غابة". دهشة وغرابة مقدمتان، هما أيضاً، عبر التصريح بالشيء وليس عبر معايشته. شأنهما شأن أشياء وظواهر أخرى، كالجنون مثلاً، الذي يتوهم أدونيس القدرة على الكلام انطلاقاً منه لمجرّد ادّعائه به: "مايزال جنوني/ أجمل الجنون". جنون-تعلّة وموضوع مباهاة. جنون وسيادة؟

- وهو ثامناً، وكما يتضح مما تقدّم، شعر العجز عن الإنخراط وعدم القدرة على مقاربة الآخَر مقاربة إخائيّة حقة. عجز يزيّف، هنا أيضاً، نفسه عندما لايتعامل وذاته باعتباره عجزاً. يتبدّى هذا العجز في جميع المرآت التي حاول فيها أدونيس مقاربة محنة الغير أو حريق العالم، فلا يقدّم عنهما غير رؤية برّانية: في "مهيار": "سيدي أعرف أن المقصلة/ بانتظاري/ غير أنّي شاعر أعبد ناري/ وأحبّ الجلجلة. -جرّه يا شرطي/ قل له إن حذاء الشرطي/ هو من وجهك أجمل. آه ياعصر الحذاء الذهبي/ أنتَ أغلى، أنتَ أجمل". وفي "مفرد بصيغة الجمع": "رأيت سحابة تنادي أهلها/ -ماذا تطلبون ؟/ - ماء ماء/ لكن السحابة تمطرهم سلاسل وجمراً". وكذلك (وبالقوة الصورة !):

لهـؤلاء/ طـعـام لايدخل المعـدة/ لايعـود إلى الفم/ يبـقى بين الحلقـوم ــ والمعدة". او في "كتاب الحصار"، والمسألة هنا على درجة من الفظاعة حقاً سيّما وان الامر يتعلّق بمحاولة لرثاء بيروت المحترقة التي احتضنت " شاعرها"، ربع قرن ويزيد: " لي اخٌ ضاع، ابٌ جنّ، واطفالي ماتوا/ من ارّجي؟"، او"مزق التاريخ في حنجرتي/ وعلى وجهي امارات الضحية/ ماامرّ اللغة الآن وماأضيق باب الأبجدية؟".

بين التفجع واسترجاع بلاغة افلة، تنحصر رثائية أدونيس.

لحظة واحدة ينبغي استثناؤها من شعر ادونيس، تتمثل في "ملحمة الصقر". لقد استطاع فيها ادونيس، في نظرنا، أن يحقق مقاربة ملتحمة وعميقة، للذات وللآخَر، عبر تماهيه وتجربة صقر قريش وهربه المعبّر في القصيدة عن هرب ادونيس نفسه إلى بيروت، في "طباق " شعريٍّ ممتاز: "في الشطوط تفيات، كنت أجسّ الدقائق، أمخض ثدي القفار/ سرت أمضي من السهم امضى/ عقرت الحصى والغبار/ كانت الأرض أضيق من ظلّ رمحي- متّ / سمعت العقارب كيف تصيء، هديت القطا في المجاهل، متّ/ تلبدّتُ بالارض اكثر صبراً من الأرض - متّ/ انكببت على كاهل الريح، صليّتُ وشوشتُ حتى الحجار". يمكن النظر، من هذه الزاوية ، إلى أن هذا العمل قد شكّل في تجربة ادونيس مفترق طرق: فتحت له القصيدة طريق الشعر الكبير، أثر هو (عن ضعف أم انعدام صدق؟ لااهمية لسؤال كهذا في المقاربة النقدية التي نقيمها مهنا)، الاّ ينتهجها، مفضّلا الرجوع إلى بذخه اللفظي والعابه اللغوية. يمكن كذلك أن نجد في قصيدة لاحقة لأدونيس، متضمنّة في "كتاب المطابقات"، كشفاً (غير واع) عن نوعية المقاربة التي يقيمها ادونيس في اتجاه الآخَر. كتب فيها: "كيف أعطيك شكلا/ أيهذا الصديق الذي لايزال يعاند؟/ سميتك الشيء - قلت "امتكتك" لكنّك الآن تنفر واسمك ينفر/ ماذا أسميك؟" مايدهش في هذه المقاربة ليس تصريحها بإفلات الآخر وعجزها عن القبض عليه (كانت ستنقذ نفسها كمقاربة شعرية لو اكتفت بذلك)، وإنما التصريح بتشييئه، وتوهمَ امتلاكه. استراتيجية مكر وسوء طوية لايقدر هذا "الصديق" إزاءهما بطبيعة الحال إلاّ ان ينفر ويتمرّد.

- وهو، تاسعاً، شعر الإتكاء على التهويل الذي يتوهم نفسه تخييلاً. وهنا ايضاً يبرز فقر مقاربة الخارج، لأن فقر الخيال فقر تجربة اساساً، وانعدام الفنطاسية قصور في الوعي التراجيديّ وغياب لعمل كل

دعـابة أو سـخـرية. يبـرز هذا التـهـويل أوّلاً في مـاكـتـبـه أدونيس عن مـدائن الغزالي: "مـدائن الغزالي/ صـحـراء من سعالي/ تغول، أو من قصب السّعالِ"، وهكذا طوال صـفـحـات. وهو يبـرز، خصـوصـاً، في "تحـوّلات العـاشق" التي يطيب للبعض أن يرى فيها قصيدة كبيرة في الحب (لم نجد نحن فيها حبّاً قطّاً).". - مـاذا رأيت؟ - فـارسـاً يقـول: لاتريدين شـيـئاً إلاّ كـان. أخـذت قـمـحـاً فبذرته، وقلت له إطلع فطلع، قلت انحصد فحصد، قلت انفرك ففرك، قلت انطحن فطحن، قلت انخبز فخبز. فلما رأيت أني لا أريد شيئاً إلاّ كان، خفت واستيقظت وكنت على وسادتي." بالإضافة إلى كون جميع حركيات الصياغة منتحلة هنا بكاملها من كتابة النفّري و "عروض" نثره الداخلية، فأنت لا ترى إلاّ تصريحاً، عبر الحلم، ومن خلال صور "إعجازية" أو "سـحـرية"، بالقدرة الكلية للحبّ، وليس في هذا أي جديد. وتزداد الأمـور سـوءاً في المقـاطع الموجهة للإيحاء بالرهبة: "ونظرت مصـعـوقاً: طفلة تبكي، تقـول هذا أبي ثم أشـارت إلى الثـعـبان فـولّى هارباً". ليس الإحساس بالخوف هو ما ينبثق من المناخ المجترح في القصيدة، وإنما بعجز الشاعر عن إحداث "خارق" حقيقي والذهاب في حسّ العجيبة إلى ما يتعدى حدود مخاوف الطفل من سباعٍ جائية ومن تهديد سعالي وثعابين. شعرٌ ما أسهلَ خوفه!

"شعرية" سياحـة:

- هو، عاشراً، شعر سياحة. سياحة بمعنى الانزلاق على سطح العالم بدل اخـتـراق سطوح ظواهره والامـعـان في اسـتنطاق عـلامـاته. يبـرز هذا بخاصة في مطوّلات أدونيس اللاحقة لأسفاره. أسفار تدوم أحياناً أسبوعاً أو أقلّ يطلع بعدها بقراءة واسعة لمدينة. لعلّنا نعرف اليوم أنطولوجية الشعر الرحّال. يسافر المتنبي عبر شعب" بوان" ليجد فيه إطلالة على معاناته الجوانية، وحمّاه الخاصة. والسيّاب، المريض، عبر مدن أوربا ليبتكر "ترنيمات" بالغة الوجازة تلخص آلمه كلّه: "كسيحٌ، كسيح/ وما من مسيح". ويسافر نرفال أو ريلكه، ليكتشفا، عبرتعدديّة الخارج، بضع منافذ إلى داخلية إشكالية. "أسفار ربما كان المرء يهرب فيها من ذاته ليبقى... ذاته"، كما كتب صلاح ستيتيه بصدد نرفال في الشرق. لدى أدونيس كمسافر لاتجد سوى الأواليتين التاليتين: يمطرك أولاً، وحتى الملل، بكلّ ما هو شائع عن المدينة التي هو بصدد «استكشافها» من كليشيّات حياتية أو نصيّة. ويدفع، ثانياً، بحضوره، بما هو شرقيّ (عندما يتعلق الأمر بمدينة غربية)، أو بما هو

أدونيس (عندما يتعلق بمدينة عربية). حضور مخلّص، يتقدّم بمحاباة ذاتية تدفع، في آن، إلى السخط والملل والإبتسام.

بدأ شعر أدونيس السياحيّ بـ "قبر من أجل نيويورك" (١٩٧١). هنا تكرّ مسبحة الكليشيات والجمل الجاهزة بلغة ولاأكثر بيانية: "سوق العبيد من كل جنس. بشر يحيون كالنباتات في الحدائق الزجاجية. بائسون غير منظورين يتغلغلون كالغبار في نسيج الفضاء"؛ "امرأة تتقدم وراء كلبها المسرج كالحصان، للكلب خطوات الملك"، "هارلم (...) أعرف حقدك، أعرف خبزه الطيب"؛ "نيويورك: تتكيء على عكاز الشيخوخة وتتنزه في حدائق الذاكرة، والأشياء كلها تميل إلى الزهر المصنوع "

ومادام الأمر يتعلق بمدينة أمريكية -وأية مدينة!- فلا بدّ من أن يقدم التحية لوالت ويتمان. ألم يفعل ذلك لوركا هو الآخر في "شاعر في نيويورك" وليوبولد سيدار سنغور في "إلى نيويورك"، هذين العملين اللذين يلقيان بظلهما الساحق على هذه المطولة الأدونيسيةُ دون أن ينقذاها؟ كتب لوركا: "مامن لحظة ياوالت ويتمان، إيها الشيخ الجميل/ لم أر فيها لحيتك الملأى بالفراشات " («الشاعر في نيويورك»، «نشيد إلى والت ويتمان»).. وكتب أدونيس: "وولت ويتمان، ألمح رسائل إليك تتطاير في شوارع منهاتن". لكن بدل أن يجابه أدونيس نيويورك بحقيقته الداخلية كشاعر غريب متوحد، كما فعل لوركا، أو بعبقرية الإيقاع الإفريقيّ كما فعل سنغور في رائعة: "إلى نيويورك" (الآثار الشعريّة، منشورات لوسوي Le Seuil، باريس، ١٩٦٤):

"هوَ ذا زمنُ العلامات والحسابات/نيويورك ! هو ذا زمن النرجين والزوفاء/يكفي أن تسمعي أبواق الله، قلبك ينبض بإيقاعِ الدمِ دمك/ رأيتُ في هارلم طنينَ صخبِ الوانٍ احتفالية وروائحَ لهّابةٍ/- هي ساعة شرب الشاي لدى مُسلّمِ المستحضرات الصيدلانية/رأيت عيد الليل يتهيأ لدى فرار النهار. أعلنُ أنّ الليلَ أكثر حقيقيةً من النهار./إنها الساعة الصافية حيث في الشوارع يجعل الله حياةَ ماقبل الذاكرة تتفتّح/ جميع العناصر البرمائية المشعة كشموس./هارلم هارلم! هو ذا مارأيت في هارلم هارلم!/نسيم قمحيّ أخضر ينبجس من البلاط المحروث بالأقدام العارية للراقصين في/أرداف وموجاتِ حرير ونهودٍ رماحيّة، وباليهاتِ نيلوفرٍ وأقنعةٍ خلاّبة/ عند أقدام خيول الشرطة، "منغا" الحبّ تتدحرج من بيوت الدعارة/ ورأيت طوالَ الأرصفة، جداول من "الروم" الأبيض جداولٍ من حليبٍ أسودَ

في ضباب اللفافات الأزرق/رأيت السماءَ تغيم المساءَ في أزهار قطن وأجنحة ملائكة وقلنسوات سَحَرة./إسمعي يانيويورك! آه فلتسمعي صوتك الفحولي، النحاسيّ، صوتك المزماريّ المرنّ، الإنحصار المسدود لدموعك يسقط في خثارات دمٍ كبيرة./إسمعي في البعيد قلبك الليليّ ينبض، إيقاع الطبل ودمه، طبلٌ دمٌ وطبل...".

... نقول، بدل أن يجابهها بالذاتية الفاعلة كلوركا، أو بخصيصة الإيقاع الإفريقي كسنغور، فإن أدونيس يجابهها بوجوده الكليشي كشرقيٍّ جبّار، متكبِّر: "تفتّتي يا تماثيل الحرية، أيتها المسامير المغروسة في الصدور بحكمة تقلّد حكمة الورد. الريح تهبّ ثانية من الشرق، تقتلع الخيام وناطحات السحاب". وفي لفتة من الغضب، يرتد أدونيس إلى شرقه العربيّ، ويمدّه بدرس بليغ في الكلمة الفعل: "إبحث عن الفعل ماتت الكلمة"، يقول آخرون "الكلمة ماتت لأن السنتكم تركت عادة الكلام إلى عادة المومأة. الكلمة؟ تريدون أن تكتشفوا نارها؟ إذن، اكتبوا". ثم، وقد بلغت شهوة التصريح أوجها، يرتد أدونيس إلى واقعه اليوميّ البيروتيّ، فيؤسطره (من الأسطورة): "أتوزّع بين الأشرفية ومكتبة راس بيروت، بين زهرة الإحسان ومطبعة حايك وكمال، حيث تتحول الكتابة إلى نخلة والنخلة إلى يمامة، حيث تتناسل "ألف ليلة وليلة"."

هذه الأواليات نفسها تجدها بعدما يقرب من عشرين سنة في قصيدته السياحية عن باريس "شهوة تتقدّم خرائط المادة". يغترف أولاً، بكاريكاتورية، مايقدمه له "الشارع" من معيش عاديّ: "في أورلي يبدو العالم الثالث فيلاً أعرج"، "ماهذه النساء، ماهذه الكتب؟"، "أوه - كلبة السيدة تتبوّل على رأس الأنفاليد"، "أوه كلب السيدة يزرق على مخدة قوس النصر". ثم يعود إلى نزعته المعهودة في المصالحة، ويحلم بالجمع بين نيتشة والغزالي، هيغو وشعراء الجاهلية، ويطرح من جديد تساؤلات نرجسية من قبيل: "كيف أزيّن للغزالي أن ينوّر عقله بضوء نيتشه؟"، وكيف أصالح إذن، بين رماد باريس وشمسنا التي تقطر دماء؟" و"ينبغي أن يتعود شاعر الغرب هو أيضا أن يبكي على الطلل، وأن يكتب على الرمل." (!)

مرة أخرى لاتجد هنا الدعابة المخلّصة، كما لدى أبولينير، ولا البساطة الآسرة في تناول الوقائع على نحو تتحكم به ابتسامة صاحية، كما فعل سندرارس في قطاره السيبيريّ وسواه، ولا ماتجده من نظر ثاقب وانثيال

داخليٍّ لدى قدامى رحالة العرب، من ابن بطوطة إلى ابن جبير.

الأمر نفسه في سياحيّات أدونيس في المدن العربية. هنا تختلط كليشيّات الواقع بكليشيّات التراث، وتعوم القاهرة وصنعاء ومراكش وفاس وطنجة في غبار الشواهد التراثيّة غير المستدخلة في توظيف ذاتيٍّ من لدن هذا الذي يسافر والذي يفترض به أنه يرى. نعم، غبار التفاصيل اليومية غير الدالّة بالضرورة.

في "مراكش/ فاس والفضاء ينسج التأويل" تتقدم طنجة: "بين الصياغين" و "طريق المسيحين" أقاليم تسوّل تتجمهر فيها أمجاد عمائم وقناديل..." و"أنت تدخل إلى مراكش في حاشية توابع الشجروالعشب تحييك طلائع النخيل..."ثمّ الأسئلة: "ماذا يقول ماسح الأحذية لهذا القفطان المذهّب؟ وماذا يوسوس بائع اللبن لتلك الناطحة من الإسمنت". وخصوصاً السؤال الخطير: "هل بدأ العالم هل يبدأ/ لنقول أنه ينتهي؟/ وأنت أيّها الإيقاع المتكبر، تواضَعْ،/ هل يمكن العالم حقاً/ أن يدخل إلى بيت اللغة؟" دعوة إلى التواضع تجرّ وراءها أبّهة قرون، فراغيّة. في " المهد" تتقدم عدن وصنعاء: "وأخذت عدن تتراءى قصيدة لم تكتب/ وكان رامبو قد حاول - استخرج حبراً آخر من كيميائها، لكن خانته كيمياء العصر" و"صنعاء، - نوافذ بلطف ممرّات كأنّها الكتابة وبين الخطّ والخطّ فواصل وحركات توشوش"، و"حقّ العشرين بعشرة، يابلاش يا بلا ش/ يكرّر طفل نداءته". وللقبسة حقوقها أيضاً: "تطاول الليل علينا دمّون/ دمّون إنّا معشرٌ يمانون..."

وفي "أحلم وأطيع آية الشمس" تتقدم القاهرة وسط موكب الأسئلة الكليشيّة: "لمَ يجلس خان الخليلي على مقعد واحد مع الحلم؟/ ومالسقوف الخشب في شارع الجمالية وشارع الدرب الأحمر/ يكاد أن يغلبها النعاس؟" والتاريخ: "إترك لإيزيس أن تفتح قميصك أيها الوقت، اترك لأصابعها أن ترتق هواءك..." ؛"والسلام لهيليوبوليس الكتاب الجامعة الأب" و"من أبي الهول: أنصت في الجسد الواحد إلى تشاؤم الرأس وتفاؤل القلب."

على أن هذه المشاهد التاريخية تنتظر من يبعثها، ومشاهد البؤس اليومي تأمل من يفجّرها. هنا تجد أنويّة أدونيس فرصتها لدخول كاسر. بنفاجة! في المغرب: "أدونيس، إنها اللحظة إياها تتسرب إليه، وترفع أحزانه جبالاً يتدوّر على حناياه وينكسر في زحام يتهودج أعراساً أعراسا"، "- ماذا ستفعل أي الشعر، مابذارك الجديد؟ في بلدان تزدهي بجدبها، في لغات

تفرز الأوبئة... هل يكفي أن تتطوفن و أن تتبركن؟ إذن، قل أنا الطاغية [!!!] واعلن جمهورية الدم" وفي اليمن: "قال أنسلخ من أنقاضي وأرمي نردي النبي، - "عليّ أحمد سعيد إسم يمني"، سمعت هذا مراراً، والنقش الذي بقي من قصر غمدان يعرف رسمي (....) هكذا أتكلم بطريقة تجسد أصدقائي شعراء الجاهلية (أقصد شعراء البصيرة والهيام والرغبة)". وفي القاهرة: "من هذا الغامض الذي أعرفه (...) من الحروف السرية التي تتناثر (...)، من الصخب الذي يتصاعد في الميادين (...) أبتكر قميصاً آخر ليوسف وامرأة العزيز، وأضيفه لجسد التحوّل". ولعشّاق الغرائبية الخالصة، نترك أخيراً من قصيدة القاهرة هاتين العجيبتين : "كلام/ ينزل على ناقة من النور/ من ثقل الكلام يتدلى بطن الناقة حتى يلامس الأرض/ أركب ياعسل/ خذ نسراً أو بطّاً وديكاً وطاووساً/ قطّعها وخلّطها/ واجعل في كل ناحية جزءاً من هذا الخليط واترك مناقيرها بين أصابعك/ ادعُ كلاً فيها باسمه وضع أمامه حبّاً وماء/ انظر ها هي الأجزاء تتطاير بعضها إلى بعض والأبدان تستوي...

- هو، أخيراً، شعر الاتكاء على عناصر وحركيات غير شعرية أو متشبهة بالشعر، كلما ضعف عند الشاعر مدّ الشعر. أهم هذه العناصر، التي تبلغ في بعض اللحظات حدود الارتداد عن مثالها الفنّي المتشبّه بالحداثة، يمكن أن نذكر:

- تعديد الأقنعة في محاولة لحجب فراغ الأنا وانعدام الذاتية. هكذا نرى في "مهيار" و"كتاب التحوّلات..." و"المسرح والمرايا" إلى الشاعر وهو يتماهى مع وجوه ميثولوجية وأسطورية بمثل تعدّد واختلاف المسيح والحسين وعمر وبلال الحبشيّ والغزاليّ وأدونيس وفاوست وسيزيف وزرادشت والحلاج، إلخ... ذكر الناقد الفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا في مقالة ممتازة كرّسها لنقد "المسرح والمرايا" وسابقاته: "أن تكون هؤلاء جميعاً فأنت لست أياً منهم" (جبرا إبراهيم جبرا، «التناقضات في "المسرح والمرايا"، مجلّة "شعر"، العدد ٢٩، خريف ١٩٦٨). ونقول نحن إنك إذ تكون جميع الناس، فلستَ أحداً.

- بلاغة التفخيم أو تفخيم البلاغة، بهما تتحول القصيدة إلى مسرح للفناجة يكفي أن "تنزّه" فوقه نظرة هي على شيء من السخرية النقدية حتى ينهار، بجميع ركائزه ومراياه: "ليس صوتي إلهاً/ ليس صوتي نبياً/ صوتي

النار والنفير/ صوتي الصاعق المزلزل والفاتح المغير"، "أنا ساعة الهتك العظيم"، " أنا = أنا".

- تقريرية اللغة أو بيانيّتها السياسية أو الصحفية (وهذا عنصر يشكل والسابق معكوساً متناظراً. ترى هذا في الأعمال الأخيرة خصوصاً ، وقبلها في الشعر النثري: "قلت أغري بيروت." إبحث عن الفعل. ماتت الكلمة" يقول آخرون. ماتت الكلمة لأن ألسنتكم تركت عادة الكلام إلى عادة المومأة. الكلمة تريدون أن تكتشفوا نارها؟ إذن اكتبوا."

- اللعب الشكلّي أو الخطّي الذي لايضيف شيئاً إلى التجديدات المحقّقة على أيدي الدادائيين وأبولونير لطبوغرافية القصيدة، بل إنه ليقصر عنها أولاً، ولاتجد له تبريراً داخلياً في طبيعة تجربته الشعرية ثانياً. والأنموذج الفاضح يتمثل هنا، بالطبع، في "مفرد بصيغة الجمع "، حيث يستعير الشاعر رموزالرياضيات والهندسة: "أنا = أنا"، "طعام لايدخل المعدة / لايعود إلى الفم. يبقى بين الحلقوم [والمعدة" إلخ... من هذا أيضاً لجوؤه إلى التعداد الحسابيّ، كما في " قبر من أجل نيويورك ": "١- في تلك الناحية حفلة جاز؛ ٢- في هذا البيت شخص لايملك غير الحبر؛ ٣-في هذه الشجرة عصفور يغنّي". تعدادية توهم بالتعدد حيثما لاتسود سوى رؤية خارجية، خطيّة.

إنّ قراءة دقيقة للأوليّات البلاغيّة والتعبيريّة لشعر أدونيس تساهم في الواقع بصورة فعّالة على الإجابة على سؤال: لمَ يعجز هذا الشعر، رغم كلّ مايحشّده من مفردات ومسارد وصفيّة، عن إثارتنا إثارةً عميقةً تتعدّى الانفعال السطحيّ للمبهورين؟ قام الشاعر العراقيّ صلاح نيازي في دراسة سبقت الاشارة إليها (مجلّة «الناقد»، تموز/يوليو ١٩٨٨) بقراءة من هذا النمط نلخّص هنا للفائدة بعض نتائجها الأساسيّة.

يتناول نقد الشاعر قصائد أدونيس الأخيرة في «شهوة تتقدّم خرائط المادّة»، لكنّه يتعدّاه إلى الأوليّات العامّة للشعر الأدونيسيّ، ولطبيعة بلاغته أو درجة عملها في النصّ الأدونيسيّ. وهو يحيل مساوىء هذه البلاغة إلى عناصر عديدة نوجزها نحن في أربعة:

١- تراكم المسميّات الواقعيّة (البواخر، القباب، المحيط، إلخ...، في قصيدة «المهد» عن اليمن، ويمكن أن نضيف إليها وفرة أسماء الشوارع

والساحات والتماثيل والأشخاص في «شهوة تتقدّم خرنط المادّة»، عن باريس)، نقول تراكم المسمّيات الواقعية من دون أن يقود هذا إلى خلق مشهد متجانس، فالعناصر تأتي في دفعات ليلغي بعضها عمل البعض. كيف يمكن اعتبار المسمّيات صوراً؟، يتساءل الناقد. ومامعنى هذا «الانتقال المفاجيء بين مستويات الإدراك؟» كما في: «كنتُ أسمع كلماتٍ أخرى تتساقط على الأرصفة/يمتلىء وجهها بالجروح ولاشفاء/ لرضوضها، وبين أسلاك الحديد وأسلاك القنّب يتصاعد الصخب»، يتلوها فجأةً: «عمّالٌ يُفرغون وعمّال يحزمون ويكوّمون.» يتساءل الناقد: «ماالحاجة إلى مثل هذه التفاصيل الأوليّة؟ أمّا العمّال يفتحون خزائنَ الموج، فتبدو الحمولة إن لم تكن قرصنة، فلقيا سندباديّة. ثمّ هل «يكوّمون» تدلّ على نظامٍ حتّى تثير الإعجاب؟»

يتساءل الناقد في هذا الصدد أيضاً عن علاقة الذات الكاتبة، أنا الشاعر، بالمشهد المحيط. معروف أنّ مشهداً أو حادثاً أو فكرةً أو هاجساً لايثيرنا في الشعر إلاّ بقدرما تفصح عنه ذات حسّاسة. وادونيس، المُغالي في الإطناب في الكلام عن ذاته، ينسى أن يرينا حضورها في المعيش أو بإزاء المعيش. الا تنبع هذه المغالاة بالتذكير بالأنا من إحساسٍ بغيابها؟ كتب الناقد انّنا عندما نصل إلى عبارة: «وترى إلى العرق يتدحرج إلى جباههم وأعناقهم وتتمرأى فيه كانّكَ تتمرأى في ماء عالَمٍ جديد»، فإنّنا «نكون قد وضعنا ايدينا على عيبٍ يعاني منه الأدب العربيّ، وبالتحديد النرجسيّة التي لايتورّع فيها الاديب من أن يتمرأى حتّى في العرَق». يقارب الأستاذ نيازي هنا من منظور خاصّ به مشكل النرجسيّة في شعر أدونيس الذي نلحّ في التأكيد عليه شخصياً منذ سنوات. وللكتابة في نظر الناقد طوران. في الطور الأوّل، البدائيّ، يُسقط ذاته على الموجودات، وفي الثاني يعمل على استبطانها. «ومادام لم يبلغ بعد، المرحلة الثانية مرحلة الاستبطان، فكيف نتوقّع أن يعيش الموجودات، يفكرّ فيما تفكّر ويحسّ بماتحسّ؟»

يبرز هذا العجز في إسقاط تسمياتٍ ونعوتٍ مجانيّة على الأشياء. أشرنا إلى صيغ من مثل «شاطيء الهشاشة» وسواه في سابق شعر أدونيس. ويشير الناقد في جديد أدونيس إلى: «كأنّكَ تتمرأى في عالمٍ جديد». ويتساءل: «لمَ جديد؟ هل العمّال العدنيّون هم الوحيدون الذين

يعرفون؟»

٢-**التعويل على التناقضات الآليّة واستخدامها المعمَّم بسهولة طاغية**. يضرب مثلاً قول أدونيس (ولديه منه الكثير): «لاشيء يملؤني وضوحاً كهذا الغموض»، أو: «الحجاب هو نفسه الضوء/ الغربُ اسمٌ آخرُ للشرق». هذه التناقضات هي غالباً من البديهيّة بحيث كان عقلٌ ساخرٌ أو مُفارق سيجد مادّة للكشف، كما سبق وأن أشرنا إليه، في صياغتها معكوسة. هكذا يقترح الناقد: «لعلّي تمتمتُ: «لاشيء يملؤني غموضاً كهذا الوضوح». يرى نيازي في المتناقضات صوراً شعريّةً جميلةً ولاريب، «ربّما هي أثرى مافي الأدب الصوفيّ، وأهمّ إسهاماته، إلاّ إنّ خطورتها من تكرارها، بحيث تصبح وكأنّها عادةً أوتوماتيكيّة. والعادات الفكريّة مذمومة، لأنّا يمكن التكّهن بها.» وهو يضرب مثلاً للضدّ من هذا بشعريّة إليوت الذي كتب الناقد دنيس دونوهيو عن قصائده أنّها «كثيراً ماتحاول الهرب من الحالة العاطفيّة التي أهاجتها ليس برغبةٍ بضدّها، وإنّما بالعمل في مجموعة مختلفة من الأحوال البديلة... المزاج لايُجاب بمزاجٍ مُساوٍ ومعاكس، ولكن بتنوّع من الأمزجة...»

٣- **سوء توظيف الأفعال**: إنّ أهميّة الافعال في الكتابة أجلى من أن نضطرّ إلى التوكيد عليها. والناقد يذكّر بأنّ الفعل ربّما كان هو المجال الذي تتجلّى فيه العبقريّة العربيّة أكثر ماتتجلّى. في استخدام القرآن للفعل جانب كبير من معجزته، كما في قوله في سورة مريم: «فأجاءها المخاض إلى جذعِ النخلة»، من «أجاءَهُ إليه أي ألجأته واضطررته إليه». ومنه قول زهير الذي يذكره الناقد أيضاً: «وجارٍ سارَ معتمداً إليكم/ أجاءتهُ المخافةُ والرجاءُ». ولايتعلّق الأمر باستخدام فعلٍ بذاته، بل كذلك، وخصوصاً، في تداول سلسلة من الأفعال والخروج بها خروجاً حسناً والانتقال معها من حالٍ إلى حال، ويضرب عليه مثلاً قول المنخّل: «فدفعتُها، فتدافعَتْ/ مشيَ القطاةِ إلى الغديرِ». يتّجه وعي القارىء هنا إلى الخدْر، المجرى الطبيعيّ لمثل هذا التدافع، إلاّ إنّ الصورة تدفع به إلى مستوى آخر، القطاة السائرة إلى الغدير، و«بذلك تشوّش ماكان يتوقّعه القارىء».

لدى أدونيس، نجد الأفعال في الغالب سائرةً أحدَ مسارَين. فإمّا أن

تجري الأفعال مجراها المألوف، لامفارقة فيه ولاتجديد. أو تتضارب آثارها على غير ماتوحي شحنتها الدلاليّة. أي أنّ الخروج هو خروج سهوٍ وغلطٍ لاخروج إرادةٍ وابتكار. يطرح الناقد أمثلة عديدة. منها قول أدونيس: «لاأغنّي لتاجٍ- لالكندةَ، أو هاشمٍ أو هشام،-/ غضبي يشرد الآنَ في غيهبٍ، غضبي لاهروبٌ ولاكبرياء». كتب الناقد: «رغم أنّ الكاتب هنا يصرّ على أنّ غضبه ليس هروباً، إلاّ إنّ الفعل «يشرد» يخذله، خاصةً وأنّ الشرود يتمّ [لديه] في الغيهب، أي حيثُ لانرى.» مثال آخر: «جدران يكاد الملاط الذي يثبّتها أن يذوب كالحبر» (وبالنثريّة هذا كلّه!). يتساءل الناقد: «أيّة علاقة تشبيهيّة بين الملاط والحبر؟ (...) هل يذوب الملاط؟ هل يذوب الحبر؟»

٤- التشبيه غير البليغ: يضرب عليه مثلاً قول أدونيس: «نساء يحملن على أكتافهنّ هموماً بون الزبيب، وليس لأقدامهنّ إلاّ شهوة واحدة: أن تقبِّلها الريح». يتساءل الناقد عن إمكان تشبّه الهموم بالزبيب وهو، إلى دكنة لونه، معروف بحلاوته. ويلفت النظر إلى التناقض بين هذا الكلام عن الهموم والانتقال بلا تمهيدٍ إلى شهوة قبلة الريح.

الخلاصة، يرى نيازي أنّ «أدونيس كاتب غنائيّ من حيث المعالجة، وسلفيّ محافظ من حيث الموضوع». إلى هذا، فالكتابة الشعريّة لديه ميكانيكيّة واعية، مادام يصرّح: «أوّل ماأفعله أن أفرغ هذه اللغة من محتواها، وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرجها من معناها الأصليّ. ثانياً أبدّل علاقاتها بجاراتها. وثالثاً أغيّر جذريّاً النسق الموضوعة فيه القصيدة» (يذكره نيازي في المصدر المذكور). بالإضافة إلى كون هذا الكلام من قبيل النيّات أو البرامج المسبقة، فلايمكن، كما عبّر الناقد، «التعليق على بلاغات كهذه إلاّ إذا ماوجدناها مطبّقةً في كتاباته»، فهي تتناقض مع دعوة أدونيس إلى القصيدة التي «يجب أن تكون فوضى طبيعيّة» (يذكره نيازي أيضاً)، وتعرب أوّلاً وآخرَ عن مقاربة عقليّة لاإلهامَ فيها.

- وهناك، أخيراً، عنصر الارتداد الفنّيّ، وهو يمثل المخرج الأخير المتروك للشاعر عندما يريد أن يتدخل شعرياً بأيّ ثمن كان. يرتدّ إلى شعر المناسبة في أكثر صيَغه عتقاً. إنّ الشاعر الذي كتب في خاتمة "مفرد بصيغة الجمع"، ضمن ماندعوه بمقاربة الغازي للغة (حيثما

تكون هذه المقاربة لدى يوحنا الصليب وسواه، بل لدى كلّ مبدعٍ كبير، مقاربة توسّل والتماس، فالشاعر هو أبداً خادم اللغة وليس سيداً لها) نقول كتب: "أيتها الأبجدية البائسة بماذا أستطيع أن أحملك/ وأية غابة أزرع بك؟" («مفرد بصيغة الجمع»، دار العودة، ص ٣٥)، هذا الشاعر هو نفسه القادر على الرجوع بهذه اللغة إلى أكثر "تجلياتها" لحظيّةً وانقياداً لحماسة ظرف. هكذا أنشأ في رثاء الشيخ علي حيدر، أحد أئمّة قرية أدونيس الولاديّة "قصّابين"، في ١٩٧٥:

"شمسانِ شمسُكَ لم تغربْ وشمسُ أبي

هما فضائي فضاءُ السبقِ والغلَبِ

حملتُ سرَّكما نمشي معاً وعلى

آثارنـــا مثلُ نور الآيـــةِ العَجَبِ

تغيبُ كالشمسِ غابتْ كي تعودَ غداً

وتلتقي كلقــــاءِ الهُدْبِ بالهدُبِ»

ومن هذا المنظور الجماليّ أو من هذه الخيانة لكلّ منظور جماليّ، يجب النظر إلى قصيدته في الثورة الإيرانية أوّل قيامها: لقد كتب:

"أفق ثورة، والطغاة شتات
كيف أروي لإيران حبّي
والذي في زفيري
والذي في شهيقي تعجز عن قوله الكلمات ؟

سأغنّي لقُمَّ لكي تتحوّل في صبَواتي
نارَ عصفٍ، تطوف حول الخليج
وأقول المدى والنشيج
أرضيَ العربية هارعدُها يتعالى
صاعدا خالقا،
وحريقا
يرسم المشرق الجديد، ويستشرف الطريقا

شعب إيران يكتب للشرق فاتحة الممكنات
شعب إيران يكتب للغرب وجهك ياغرب مات،

شعب إيران شرق تأصلَ في أرضنا ونبيٌ
إنه رفضنا المؤسس ، ميثاقنا العربيّ".

إننا حتى إذا ماأخذنا بـ: "أغاني مهيار الدمشقي "كشعر ممتاز (وهي في رأينا تشبّه بالشعر الفلسفيّ وليس أكثر)، فلانملك، مع هذه القصيدة إلى إيران، التي لانحاسب الشاعر على مضمونها (حتّى فيلسوف كميشيل فوكو تحمّس للثورة الإيرانيّة في بدايتها) بقدرما على طبيعة الشكل والصياغة واللغة، أقول لانملك إلاّ أن نحس بأننا بعيدون غاية البعد عن "فنّية" مهيار. وإذا مانظرتم في خاتمة المطاف إلى ممارسة الانتحال، ومن ثمّ إلى الممارسة غير المسؤولة للترجمة، فلعلكم ستتفقون معنا على غيابٍ فاجعٍ هنا لأدنى علامات الاحترام لمعايير الفن واللغة والمصداقية الشخصية والتجربة الشعرية، وفي النهاية على أنّ هذا السلوك ينبغي الا يشيع وألاّ يتكرر، وأنّه لايمكن بأية حالٍ الدفاع عنه.

خاتمــــة

بين جميع أقسام هذا الكتاب، لعلّ القسم الخاصّ بالانتحال يستحقّ خاتمة نقول فيها، بلا إدعاء بإعطاء درسٍ لأحد، كيف تُلقي ممارسة الانتحال هذه بثقلها على كامل مشروع أدونيس، ومدى الحرج الذي يتسبّب به أدونيس لعمله وحضوره إذ يندفع في ممارسة الانتحال على هذا النحو المحزن. هو شطط بإزاء اللغة، بإزاء العالم، وبإزاء نفسه، بإزاء الانسان القابع في نفسه والذي هو وديعة الوجود لدى كلٍّ منّا. ولقد لا حظنا كيف يتدرّج في انتحالاته هذه:

- من الانتحال الموجز (جملة أو بعض جملة)، إلى الانتحال الشامل (قصيدة أو بعضها، مقالة كاملة أو بعض مقالة)؛

- ومن الانتحال الذي يضعه بين أقواس إيهامٍ واحتمال، أو يسند جملة إلى شاعرها ويهمل جملاً أخرى للشاعر نفسه، أو يدّعي الرواية عن أحد فيما ينسخ نصاً لسواه فيه، إلى الانتحال السافر لا إسناد فيه لا إشارة (كما في حالتَي النفّريّ أو البسطاميّ أو حالة برنار نيسبانيا).

في كتابه الرائع: "الكتابة والتناسخ" (منشورات «لوسوي»، باريس، ١٩٨٥، وقد صدر بترجمة عربيّة ممتازة لعبد السلام بنعبد العالي في «منشورات التنوير»، بيروت، ١٩٨٥)، كتب عبد الفتاح كيليطو أن النصّ المنحول يظل يتطلع إلى كاتبه، وأن القصيدة المنتحَلة تظل ككيان مشطور بين كاتبها المزعوم وشاعرها الأصليّ. هذا التمزّق، وهذه النظرة المتأسّية المشطورة، ينبغي أن يهزّا كياننا إلى أقصى حدّ. بدون أيّة حساسيّة زائفة أو مفرطة، ينبغي أن نعرف البكاء من أجل بعض الكلمات المُساءة معاملتها، بكاء نيتشه أمام حصان يجلده سيّده. ذلك أن الكلمات لها "أرواح" ولها ذاكرة. ومن شأنها، كما كتب الشاعر الإسبانيّ خوسه انخل بالنته، "أن تطرقَ بابكَ

في الليل لأنها لا تريد أن تتأوّه وحدها في الظلام".

إذا كان هذا هو الأمر من ناحية النصوص، هذه الوقفة المسؤولة التي ينبغي أن نقفها أمامها، والتي ينساها اغلب الباحثين في النصوصية إذ نادراً ما يدعمون بحثهم الجماليّ بمعيارية فلسفية، فهناك جانب آخر، هو الجانب المُثُليّ، جانب السيادة الذاتيّة، يخصّ أدونيس وعلاقته بنفسه وعمله ككاتب. يمكن الرجوع هنا إلى مقولة دولوز السابق ذكرها (الجمع بين الانتحال أو النسج على منوال الآخرين والغش)، وإلى تجارب بروست وجنيه وفكرة جورج باتاي في **السيادة** . سُئل جان جنيه مرّةً، وماكان منتحلاً قطّ وإنما عاش لفترة من حياته على السرقة، سئل: "متى كففت عن السرقة؟" كان البعض يتوقّع انّه كفّ عن ذلك مع تحقّق شهرته ورواج أعماله وحصوله على مال وفير كان يبذّره حال استلامه. خطأ! "كففتُ عن السرقة، أجاب جنيه، عندما اكتشفتُ انني، حتى أسرق، فأنا مضطر لإخفاء نفسي". هذا الإخفاء للذات، الذي هو نفي للذات، هو ما يجب أن يُحرج كلّ منتحلٍ، لا أمام الآخرين أو أمام نفسه فحسب، بل كذلك، وخصوصاً، أمام الآخَر المطلق المتمثل في اللغة مرفوعةً إلى مصاف ضمير كونيّ.

إلى هذه الاعتبارات حول علاقة الانتحال بسيادة الذات، ينبغي أن نضيف علاقة الانتحال بالابداع نفسه. بما هو خلق، أي ابتكار. لا يناضل الكاتب الحديث إنْ كان كاتباً حقاً، وحديثاً بحقّ، لا يناضل فحسب ضدّ ما يمكن أن يخترق عمله من ثوابت جمعيّة وعبارات مكرسة وكليشيّات لغوية وآواليات نمطيّة (كهذه التي طالما فرضت نفسها على الشاعر العربيّ القديم)، وإنما كذلك ضدّ ما يمكن ان يتغلغل إلى عمله من حسّاسيات الآخرين وأصواتهم على النحو الذي يهدّد بطمس صوته الخاص نفسه. صحيحٌ أنّنا جميعاً، كما كتبَ بورخس، سكّان "المكتبة الكونية" التي يلقي فيها كل شئ بصداه وتأثيره على كلّ شيء. إلاّ إن طموح كل واحد هو، كما عبر مارسيل بروست في نهاية "البحث عن الزمن الضائع"، أن يكتب هذا العمل الذي ينطق بعالمه الخاص نفسه، والذي لا يقدر أن يكتبه أحد غيره. كالموت هي الكتابة. لوحده يموت الإنسان. ولوحده يكتب.

بهذا المعنى كتبَ رامبو، لنفسه أوّلاً، وللّغة والعالم بعد ذلك أو في الأوان ذاته، العملَ الذي ما كان سيكتبه سوى رامبو. بروست كذلك. والسيّاب. بِسماحِه بأن يخفي ذاته عبرَ الانتحال، فإن أدونيس، عدا كونه مارسَ، وبصراحة، نوعاً من الغشّ بإزاء اللغة والآخرين، فهو إنما ارتكب إزاء

نفسه بالذات جنحة سحق الذات وإعدامها على مذابح الآخرين. وفي هذا قصورٌ واستقالة لا يليقان بشاعر، ولا يمكن تبريرهما البتة. لأدونيس أواليات لغويّة مميّزة وزخرف لفظيّ معروف. نتوجّه بالسؤال لجميع شارحي أدونيس ومشايعيه في أن يبينوا لنا، خارج هذه الأواليات، وخارج هذا الزخرف، ما هي العاطفة الجديدة التي حملها أدونيس للشعر، بالمعنى الذي نقول فيه أنّ هناك عاطفة دستويفسكية وأخرى رامبويّة، وحتّى سيّابية، وماهي جماليّته في العالم، بالمعنى الذي نتحدث فيه عن جمالية هذا الشاعر أو ذاك؟ ليس الانتحال هنا حادثاً عرَضياً في مسار أدونيس، إنه، كما حاولنا التأكيد عليه في مساءلة شعره، نتيجة غياب أساسيّ ودلالة على «هوائيّة» متأصلّة. بامّحائه، عن قصدٍ، أمام أصوات الآخرين، كشفَ عن غياب الأنا العميقة التي لا تنقذها قطّ زخرفية محبوكة موجهة لإبهار المبتدئين. والشاعر المُحاكِي مطروح بدوره للمحاكاة من قبل الكثيرين. وحده المبدع الفذّ ليس يُحاكى. وفي جميع الأحوال، فلعلّ الخلاصة الرهيبة التي تفرض نفسها ههنا هي أن عمل أدونيس بكامله سيظل واضعاً نفسه داخل دائرة من الارتياب والشكّ، تفسح في المجال واسعاً لتوقّع اكتشافات جديدة في مضمار الانتحال والسلخ. إلا إذا طلع علينا الشاعر بلفتة فذّة من النقد الذاتيّ، ستكون في الأوان ذاته لفتة إحترام كبير للذات قبل أيّ شيء آخر، فيقدّم كشفاً لصفحات سواه التي بثّها عن غير حقّ في صفحاته. إنّها الطريقة الوحيدة لإنقاذ عمله، وإعطائه مصداقيّته ونقاوته من جديد، حتى إذا كان كشفٌ كهذا سيختزل حجمه الحاليّ، ما دام من المتفّق عليه أن عملاً لا يكمن قطّ في عدد صفحاته.

pas ?

...ger, avec lui, l'inconcevable à imaginer l'impensable.

Qu'est-ce qui nous pousse à croire qu'une table, par exemple, a une existence réelle, qui ne dépend pas de nous ? Le fait de la retrouver chaque matin à l'endroit où nous l'avons laissée la veille. Le fait de savoir qu'elle est toujours là, même quand nous sommes absents, et que s'il nous prenait fantaisie de nous lever la nuit pour vérifier, nous pourrions le constater.

À première vue, le raisonnement vaut aussi pour les particules atomiques. Si nous faisons correctement nos calculs, nous sommes assurés de les trouver là où nous les attendons. Dans tous les cas, sans exception. Comme la table. Seulement il y a une différence. Pour déterminer la position exacte dans l'espace et dans le temps, d'un objet comme la table, on se sert des équations de la mécanique. Or ces équations ne s'appliquent pas aux phénomènes atomiques. Pour décrire le comportement d'une particule, il faut utiliser d'autres équations, dont l'ensemble forme ce qu'on appelle la mécanique quantique.

Et la mécanique quantique a une logique qui lui est propre. Pour elle, un objet n'occupe une position déterminée dans l'espace et dans le temps qu'au moment précis où l'on mesure cette position. Et parce qu'on la mesure. Si vous cherchez à savoir où se trouve votre particule entre deux mesures, non seulement vous êtes incapable de la retrouver mais la mécanique quantique vous oblige à dire qu'en toute rigueur elle n'est plus nulle part. À la différence de la table, elle n'existe, en tant qu'objet singulier, qu'autant que nous constatons son existence. Et parce que nous la constatons. Elle n'existe que pour nous. Et à cause de nous.

La chose vous paraît bizarre ? Rassurez-vous, elle a paru très bizarre à quelques-uns des plus grands esprits de ce siècle. Einstein n'a jamais accepté les conclusions de la mécanique quantique. Il tenait que les particules ont une existence aussi réelle que la table. Et si nous ne sommes pas capables de le prouver, c'est tout simplement parce que nous ignorons certaines de leurs propriétés.

On a imaginé des expériences très sophistiquées, des circonstances tout à fait improbables, pour tenter de départager les deux thèses. Jusqu'à présent, souligne avec force Bernard d'Espagnat, la mécanique quantique a toujours eu le dernier mot. Mais ce dernier mot est encore plus singulier qu'on ne l'avait envisagé. Non seulement les particules n'existent que pour le physicien qui les mesure, mais, même quand on les mesure, elles ne se comportent pas tout à fait comme de véritables objets. Elles interagissent les unes sur les autres à distance et instantanément, sans qu'il soit possible de distinguer un avant et un après. Comme s'il y avait entre elles « transmission de pensée », comme si elles s'étaient affranchies des servitudes de l'espace et du temps. Ou comme si elles n'avaient pas d'existence indépendante, comme si elles faisaient partie d'un tout. C'est ce qu'on appelle la non-séparabilité, que Bernard d'Espagnat considère aujourd'hui comme démontrée.



Albert Einstein

Conclusion : ces particules, qu'on a baptisées élémentaires parce qu'on croyait qu'elles allaient nous livrer le secret de l'Univers, n'ont pas d'existence réelle. Elles n'en ont que l'apparence. La réalité qui se cache derrière ces apparences échappe à l'espace et au temps. En bon français, elle est éternelle. Comme Dieu ou comme les vérités mathématiques.

Reste la table. Comment peut-elle exister, puisqu'elle est composée d'atomes, et les atomes de particules qui n'existent pas ? « *La table n'existe pas non plus*, répond d'Espagnat. *Elle fait partie, elle aussi, du monde des apparences. Notre cerveau découpe la réalité en objets, les situe dans le temps et l'espace de la même façon que nos instruments isolent les particules. La seule différence est que nous pouvons toujours débrancher nos instruments, tandis que nous ne pouvons échapper aux images que nous impose notre cerveau. Il est le produit de l'évolution, il est organisé pour répondre aux besoins de l'espèce.* »

Le scientisme prétend réduire la pensée au fonctionnement du cerveau, la vie aux manifestations du code génétique, les propriétés de la matière au jeu des particules atomiques. « *En un sens il a raison*, dit Bernard d'Espagnat. *Il y a là un enchaînement qui est indiscutable. Mais la physique moderne nous enseigne qu'il faut refermer la chaîne sur elle-même. Car les particules n'existent que parce que nous les pensons. C'est un cercle. On peut le parcourir dans les deux sens. Mais il ne nous livrera jamais que des apparences. La réalité est ailleurs. Au-delà.* »

On peut évidemment se contenter de tourner en rond dans le cercle des apparences, sans se soucier de la réalité en soi, de l'Être, puisqu'il nous est de toute façon inaccessible. Spontanément, c'est l'attitude qu'adoptent en général les hommes de science. Mais Bernard d'Espagnat n'est pas d'accord. Il est convaincu, lui, que la connaissance de l'Etre ne nous est pas totalement interdite. N'est-ce pas la science elle-même, et la plus avancée de toutes les sciences, la physique théorique, qui nous apprend à faire le départ entre les apparences et la réalité ?

Certes, nous ne pourrons jamais contempler cette réalité face à face. Elle restera toujours pour nous « incertaine » et comme « voilée ». La science n'a de prise que sur ce qui se déroule dans le temps et l'espace. Or nous savons maintenant que le propre de l'Etre est justement de déborder le temps et l'espace. Néanmoins, le reflet que nous en donne la science, même s'il est déformé, n'a rien d'arbitraire.

Et la preuve, on ne fait pas dire à la nature ce qu'on veut. Un peu comme le disque conserve dans ses sillons la trace matérielle de la musique entendue au concert, pour reprendre une comparaison empruntée au philosophe anglais Bertrand Russell.

Faut-il aller plus loin ? Puisque la science nous permet d'entrevoir quelque chose de l'Etre, pourquoi d'autres expériences, plus immédiates ou plus intimes, ne nous en révéleraient-elles pas, elles aussi, certains aspects ? Bernard d'Espagnat, qui se souvient que son père était peintre, évoque l'art, la musique, la poésie, le sentiment de la beauté, l'élan du désir. Mais autant il est ferme dans sa dénonciation du scientisme, autant, sur ce point, il se garde d'insister. « *C'est à chacun de découvrir son itinéraire personnel* », explique-t-il.

Il sait combien les mots, en pareille matière, peuvent être trompeurs. Il se défie autant des vieilles théologies que des modernes gourous. Et il s'étonne quand certains de ses collègues physiciens prétendent retrouver dans leurs équations les leçons des mystiques indiennes ou extrême-orientales. Il est convaincu, au contraire, que la science, avec son rationalisme intransigeant, marque une étape décisive de l'histoire de la pensée et nous oblige à poser désormais les vieux problèmes en termes radicalement neufs.

Mais aussi qu'elle nous oblige, aujourd'hui, à les poser, ces vieux problèmes qu'on croyait dépassés. Et dans la bouche d'un homme qui parle au nom de la science, ce n'est pas la moindre nouveauté.

GÉRARD BONNOT ●

(1) Bernard d'Espagnat, « Une incertaine réalité. Le monde quantique, la connaissance et la durée », Gauthier-Villars, 310 pages, 96 F.

ادونيس



الفيزياء تعلّم الشعر

- ١ -

■ «كنت، في البدء، مقتنعا كمثل معظم العلماء، أنّ العلم يصف الواقع كما هو. كان للوضعية وللمادية في نظري صفات اليقين الذي لا يمكن دحضه. وكانت هذه هي الافكار السائدة، وقد تحتم عليّ، لكي أتخلص منها، أن أعود الى أسس الفيزياء».

في هذه العودة يدعو صاحب هذا الكلام القارىء الى أنْ يفكر في ما لا يمكن تصوره، وأن يتصوّر ما لا يمكن التفكير فيه، كما يعبر. وعلى هذا يدعوه الى أن يطرح معه هذا السؤال البسيط:

ما الذي يجعلنا نؤمن، مثلا، بأن هذا المقعد الذي نجلس عليه، فيما نقرأ هذه المجلة، موجود وجودا واقعيا، موضوعيا، مستقلا عنا؟

والجواب، البسيط هو ايضا، أن ايماننا هذا نتيجة لملاحظتنا الدائمة، المتواصلة أن هذا المقعد موجود بشكل دائم متواصل، في جميع الاوقات والحالات، ليلا نهارا، وسواء جلسنا عليه أم لم نجلس، وسواء كنا حاضرين الى جواره أو غائبين عنه. فهو موجود في معزل عنا، وجودا قائما بذاته.

- ٢ -

للجزيئات الذرية التي يتكون منها هذا المقعد، وتتكون منها الموجودات، الوجود نفسه الذي يتصف به المقعد. لكن مع هذا الفارق: لكي نحدد الوضع الدقيق، في الزمان والمكان، الذي يشغله شيء مادي كالمقعد، نستخدم معادلات الميكانيكا. لكن هذه المعادلات لا تنطبق على الجزيئات الذرية، وهي لذلك لا تقدر ان تصفها او تقيسها لكي تحدد وضعها. لذلك لا بد، لتحقيق هذه الغاية، من أن نستخدم معادلات أخرى يشكل مجموعها ما يُسمى بالميكانيكا الكوانتية (اي الحركية - الطاقية، او الموجية، كما يترجمها بعضهم، احيانا).

ولهذا الميكانيكا منطق خاص: فالشيء المادي، بوصفه مؤلفا من جزيئات ذرية، لا يشغل وضعا محددا في الزمان والمكان، الا لحظة يقاس فيها هذا الوضع، ولاننا نقيسه. ذلك أننا اذا أردنا أن نعرف مكان الجزيء بين قياسين، فسنكون عاجزين عن العثور عليه، بل سنكون مضطرين الى القول: هذا الجزيء «موجود»، لكن في لا مكان! والسبب هو أن الجزيء لا يوجد الا حين نلاحظ وجوده، ولاننا نلاحظه: لا يوجد إلا لمن يلاحظه، وبسبب منه - على العكس من وجود المقعد، فهو لغير من يلاحظه ايضا، وليس موجودا بسبب من يلاحظه، وحده.

- ٣ -

بدت هذه النتائج غريبة، للوهلة الاولى. رفض أينشتاين، مثلا، ان يقبلها - وكان يقول: ان للجزيئات وجودا واقعيا كوجود الشيء المادي - المقعد، او غيره. واذا كنا عاجزين عن البرهنة على ذلك، فلأننا نجهل خواص هذه الجزيئات، او بعضها.

غير ان هذا العلم (الميكانيكا الكوانتية) يؤكد ان الجزيئات الذرية لا توجد الا للفيزيائي الذي يقيسها، وانها حين تقاس، لا تبدو أشياء ذات وجود محدد كمثل بقية الاشياء المادية. إنها جزيئات يؤثر بعضها في بعض، عن بعد، وفي توافق، دون أن نقدر على ان نميز بين البادىء منها والتالي: كما لو أن بينها تخاطرا، او كما لو أنها تخلصت من قيود الزمان والمكان، وعبوديتهما، أو كما لو انها جزء من كل، وليس لها وجود مستقل. وهذا ما يسمى بـ«عدم القابلية على الانفصال».

- ٤ -

ماذا نستنتج من ذلك؟ الجواب هو أن هذه الجزيئات العنصرية (الاولية، الاساسية)، كما تسمى، من حيث انها تنطوي، كما يظن، على سر الكون، ليس لها «وجود»، كما نقول ان للمقعد أو لغيره من الاشياء المادية وجودا.

يا للتناقض: ما يمكن ان يكشف عن سر الوجود ليس «موجودا»، اوليس له من الوجود غير «المظهر» - اوله نوع خاص من الوجود لا تنطبق عليه صفات الوجود في الاشياء المادية. أهو، اذن، وجود «روحي»، او «ميتافيزيقي»، او «الهي»؟

في كل حال: هناك واقع وراء ذلك المظهر يُفلت من حدود الزمان والمكان، ولهذا يمكن القول عن هذه الجزيئات انها ابدية، خالدة، كمثل الحقائق السماوية، او كمثل الحقائق الرياضية.

- ٥ -

لكن، كيف يمكن ان يوجد المقعد، ما دام مكونا من جزيئات او ذرات غير «موجودة»؟

والجواب هو أن المقعد غير موجود - ايضا. فهو كذلك جزء من عالم الظواهر. وتفسير ذلك أن الدماغ الانساني يجزىء الكون الى اشياء مادية، ويموضعها في الزمان والمكان، بالطريقة ذاتها التي تستخدم في ما يتعلق بفصل او عزل الجزيئات الذرية. والفرق الوحيد هو أننا نقدر دائما أن نفصل بين أدواتنا وهذه الجزيئات، في حين اننا لا نقدر ان نتخلص من صور الاشياء، التي يفرضها علينا

وثائـــــق

(صورة للنصّ الأصليّ لمقالة جيرار بونو في "لونوفيل أوبسرفاتور"،
تليها صورة للنصّ الأصليّ لـ«مقالة» أدونيس في "الكفاح العربيّ".)

Les incertitudes de Bernard d'Espagnat

Et si l'atome n'existait

A force de chercher des combines pour expliquer le monde, les savants, découragés, évoquent... Devinez Qui ?



Bernard d'Espagnat

Il y a ceux qui ne jurent que par la science et prétendent tout expliquer, la nature, la vie, la conscience, par des combinaisons d'atomes et de molécules. Il y a ceux qui se moquent de la science et se cramponnent à la foi du charbonnier. Professeur de physique théorique à l'Université de Paris-Orsay, Bernard d'Espagnat récuse les uns et les autres. Il vient de publier un livre, « Une incertaine réalité », pour montrer que l'étude des atomes conduit au contraire tout droit à Dieu(1).

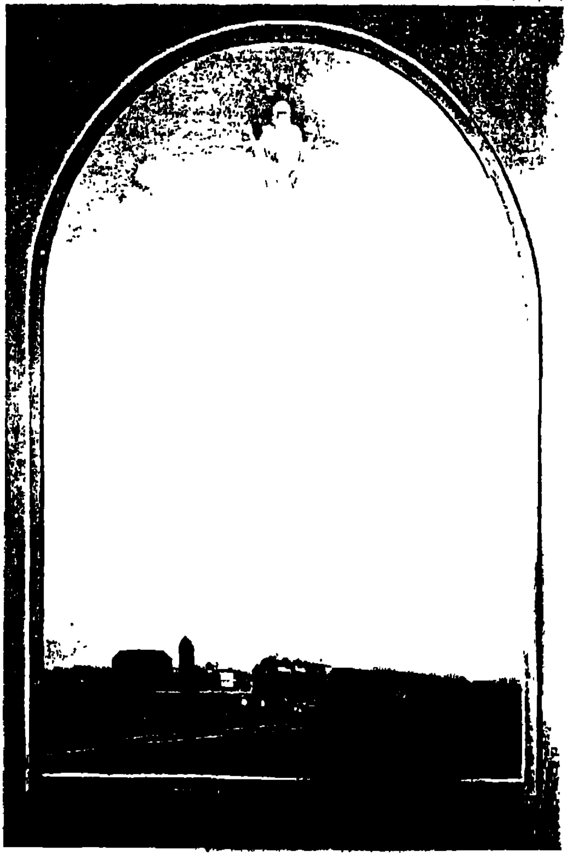
Remarquez, il ne dit pas Dieu. Il s'en garde bien. « *Je me méfie de ces mots trop chargés d'histoire et de passions que chacun entend à sa manière*, explique-t-il. *Le Dieu de Voltaire n'est ni celui du Vicaire savoyard ni celui d'Abraham, d'Isaac et de Jacob.* » Il préfère parler de l'Être, de la réalité qui se cache derrière les apparences. Et il ne dit pas non plus les atomes. Parce que, pour lui, les atomes n'existent pas. Du moins pas dans le sens où nous admettons qu'une table, ou la Terre, existe.

Paradoxe ? Sans aucun doute. Mais Bernard d'Espagnat estime qu'on n'y échappe pas, qu'il n'y a pas moyen d'interpréter autrement les résultats de la physique contemporaine. Car il n'est pas de ces aimables rêveurs qui, sous prétexte de ménager la chèvre positiviste et le chou du spiritualisme, sont prêts à malmener les faits. Homme de science il s'est voulu, lorsque, dédaignant l'argent et les honneurs, il a choisi, à la sortie de l'École polytechnique, de se consacrer à la recherche. Et homme de science il entend rester. « *Si, demain, une découverte inattendue condamnait mes idées, je n'hésiterais pas. Entre mes convictions et la science, entre l'intuition et la raison, je choisirais toujours la raison.* »

Il a étudié la physique à Paris auprès de Louis de Broglie, à Chicago auprès d'Enrico Fermi, à Copenhague auprès de Niels Bohr, trois des pères fondateurs de la théorie atomique. Il a travaillé au Centre européen de Recherches nucléaires, à Genève, et aujourd'hui, à 64 ans, il dirige le Laboratoire de Physique théorique et des Particules élémentaires d'Orsay. Il est discret, affable, réservé. « *Je n'exalte pas toute découverte pour elle-même*, dit-il en souriant. *Je n'ai pas l'attitude exclusive du pionnier. Je suis tout autant un homme de synthèse.* »

Il a eu du mal et il ne s'en cache pas. « *Au départ, j'étais convaincu, comme la plupart des scientifiques, que la science décrit la réalité telle qu'elle est*, raconte-t-il. *Positivisme et matérialisme avaient à mes yeux les couleurs de l'irréfutable. C'était des idées reçues, mais, pour m'en dégager, il m'a fallu remonter jusqu'aux fondements de la physique.* » D'où la force singulière de son livre. Il ne cherche pas à impressionner le lecteur. Il se contente de le mettre en présence des faits, de les examiner avec lui. Pour l'obliger, peu à peu, de malentendus dissipés en objections réfutées, a envi-

« Le Rossignol » (1962), de René Magritte (coll. part.)



دماغنا. فهو نتاج التطور، وهو منظم بطريقة دقيقة لكي يلبي حاجات النوع البشري.

- ٦ -

يمكن الانسان ان يكتفي من الوجود بظواهره، دون الاهتمام بما وراءها - فالوجود «الحقيقي»، بحجة ان الوصول اليه متعذر. وهذا ما يقوله رجال العلم. وبعضهم يسخر ممن يحاول ان يتجاوز الظواهر - اي ان يتجاوز «اللاوجود»، بشهادة العلم ذاته، الى «الوجود».

غير ان معرفة هذا «الوجود» ليست ممتنعة علينا، كليا. والعلم نفسه، على الاقل في جانبه الفيزيائي - الكوانتي، يؤكد ذلك. ربما لن نقدر ان نرى حقيقة هذا الوجود، وجها لوجه، فهي ستبقى احتمالية - كما لو أنها وراء حجاب، كما يقول رجال الضفة الثانية - «العلم الالهي».

واذا كنا نعرف ان العلم محدود، ولا سيطرة له الا على ما يجري في الزمان والمكان، فاننا نعرف ايضا، بقوة هذا العلم نفسه ومكتشفاته ذاتها، ان الوجود الذي يكمن وراء الظواهر، والذي هو الوجود الحق، يتجاوز الزمان والمكان، وان الانسان اليوم مدفوع بالعلم نفسه، هذه المرة، وليس بالدين والنبوّة، الى ان يكشف عن سر هذا الوجود.

لماذا لا نصغي اذن الى الدعوات والنداءات التي تجيئنا من تجارب اخرى - غير العلم وغير الدين؟ تجارب اكثر مباشرة، واكثر حميمية، واكثر التصاقًا بنبض الحياة ؟ تجربة الفن - الشعر، الموسيقى. تجربة الجمال. تجربة الحب والرغبة. تجربة التصوّف؟

- ٧ -

هذه الاسئلة الوجودية التي تطرحها الخصائص التي يتصف بها «وجود» الجزيئات الذرية، بحثتها وتبحثها كتب علمية كثيرة، بشكل أو اخر، قليلا او كثيرا، مداورة او مباشرة.

بينَ الكتب الاخيرة، في هذا المجال، كتاب صدر حديثا، للعالم الفرنسي الفيزيائي برنارد ديسبانيا، بعنوان: «واقع احتمالي. العالم الكوانتي - المعرفة والديمومة»، وهو نفسه صاحب القول الذي يتصدر هذه الكلمة.

أوروبا وهويتها

ما الاولوية او الاسبقية التي تمثلها اوروبا، القارة العجوز، على الصعيد التاريخي؟ انها تلك التي تقوم على حقيقة ان هذه القارة هي ام الثورات الحديثة، وانها تبعا لذلك مركز الحداثة.

هكذا تقدم اوروبا المثال عن التاريخ الاقرب عهدا، وتجسد وحدة الاستمرار والانقطاع في ان. ومنذ الثورة الفرنسية، قال المفكرون بأن هناك انقطاعات، مفيدة لكنها خطرة، بين العصر الاوروبي الحاضر، والمراحل الماضية كلها.

وكان النقاد الذين عاصروا الثورة، مفكرو المثالية الالمانية (وقبلهم، محللو عصرهم الكبار: ماركس، توكفيل، كومت، كيير كيجارد) قد تنبأوا جميعا بعصر سيؤدي الى تغيير يكون من الجذرية في بنية العلاقات الاجتماعية على الاخص، بحيث يؤدي بالناس - ضحايا هذا التغير، الى نوع من الجنون.

هذا ما يقوله باحث انكليزي معاصر هو بيتر سلوتير ديجك، وما يشخصه باحث الماني هو ميخائيل توتنسين، قائلا ما خلاصته عن العلاقة القائمة بين الاندفاع في الحداثة وانعدام الذاتية التراثية: منذ وقت طويل، منذ منتصف القرن الاخير، لم نعد نعرف من نحن، بوصفنا شعبا، ولا ماذا سنصير. ان اوروبا تتأرجح بين الهوية القديمة التي انتهت، ووعي الذات الجديد، الذي لم يكتمل بعد. ■ ■

دفتر خواطر

- ١ -

حظ أن الضوء يكتب ولا يقرأ.
اذ لولا ذلك،
لبقي غائبا - مأخوذا بقراءة الظلام

- ٢ -

يحب الشجر
ان يغني الاغاني
التي لا تتذكرها الريح

- ٣ -

دائما، يغيّر الغبار شكله
تحية لعشيقته الريح.

- ٤ -

هل الحلم يخاف من اليقظة؟
ألذلك لا يزور ولا يصادق
إلّا الاجفان النائمة؟

- ٥ -

... قمرٌ، - شيخٌ
كرسيّه الليل
وعكّازه الضوء.

- ٦ -

بقدر ما يكون الوجه
تابعا للأفق،
يكون مستقلًا، وحرًا.

- ٧ -

الريح، - المرفأ الوحيد
المتحرك أبدًا
في اتجاه المجهول.

- ٨ -

اسمع أجراس الغبار
تتدلى حزينة
من عنق الريح.

- ٩ -

النجمة هي كذلك
حصاة في حقل الفلك.

- ١٠ -

وحده الذي امتزج بالافق
يقدر ان يفتح طريقا.

المحتوى

أدونيس منتحلاً

دراسة في الاستحواذ الأدبيّ وارتجاليّة الترجمة

يسبقها: ماهو التناصّ؟

كاظم جهاد



مكتبة مدبولي